

UMA ETNOGRAFIA DA CULTURA KAXINAWÁ

ENTRE A COBRA E O INCA

Elsje Maria Lagrou

Março de 1991

Florianópolis



# UMA ETNOGRAFIA DA CULTURA KAXINAWÁ

## ENTRE A COBRA E O INCA

Elsje Maria Lagrou

Março de 1991

Florianópolis

Dissertação apresentada ao curso de pós-graduação  
em Antropologia Social da Universidade Federal de  
Santa Catarina, como requisito parcial para a obten-  
ção do grau de mestre em Antropologia.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Esther Jean Langdon.

Banca examinadora:

Prof<sup>a</sup>, Dr<sup>a</sup>.Lux Boelitz Vidal

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos



à Antônio Pinheiro Huni Kuin, co-autor  
Katrien Lagrou, irmã gêmea

## Agradecimentos

Quero agradecer os *Huni Kuin* (Kaxinawá) de Cana Recreio, Moema e Fronteira do Rio Purus, por sua hospitalidade, confiança e paciência. Especialmente Pancho e Osair que me levaram, Maria Anisa, Antônia e Cassilda que me hospedaram, meus professores Maria Pinheiro, Teresa, Sebastiana, Milton Maia, Antônio Pinheiro, Paulo, Arlindo, Marlene, e os jovens Glória, Rubem, Graça, Denis, Hilário e Eva pelo carinho.

Tudo começou no Rio, quando, à procura da "minha tribo", Berta Ribeiro me apresentou a Nietta Lindenberg Monte, atual coordenadora da Comissão Pró-Índio no Acre. Agradeço Nietta pelo convite de conhecer os Kaxinawá e pela hospitalidade em Rio Branco. Agradeço Luiz Carvalho pelo apoio moral e prático, pelas conversas estimulantes, pela amizade. Terri Aquino me deu o feedback de *Kaxinawólogo* veterano e seus conselhos me ajudaram no caminho. Alberto Groissman deu-me força como companheiro de viagem durante os primeiros preparativos práticos e mentais em São Paulo e em Rio Branco, onde os caminhos se separaram. Agradeço Eliane Camargo pela generosidade no ensino da língua e por suas observações de campo durante as primeiras semanas que passamos juntas em Cana Recreio.

A iniciação na bibliografia sobre etno-estética devo à generosidade de Lux Vidal e a Jean Langdon, minha orientadora. A volta a minha terra, depois da pesquisa de campo, enriqueceu minha visão do mundo Pano graças à amizade e ajuda de Cecília McCallum (minha irmã mais velha entre os Kaxinawá) em Londres e à visita e sessão de vídeo com Patrick Deshayes em Paris.

A paciência e ajuda em todos os sentidos de Philippe Humblé criaram as condições emocionais, vitais etc. para a realização deste trabalho. Grande apoio moral veio de amigos, professores, colegas em Florianópolis. Agradeço especialmente Jean Langdon, Rafael Bastos, Miriam Grossi, Ilka Boaventura, Sílvia Coelho, Denis Werner, Sônia Maluf, Glória Valle, Aldo Litaiff, Cristina Peláez, Pedro Martins, Enrique Finco, Ari Sell, Cleber Teixeira, Beth Pereira-Rego, Paulo Iervolino, Teresa Arrigoni, Bob Samohyl, Rosana Gariglio de Andrade (pelo apoio especial durante a escrita dos últimos capítulos) e outros. Por carta e telefone, Katrien Lagrou, Isis Alves, Pieter Lagrou, Karen Phalet, Rosaura Eichenberg, Anneleen Lagrou, David Lagrou, meus pais, Kristoffel Dumont, Ilse Wijnen, René e Veerle Willaëys, Veerle Fraeters, Inge De Bruyne, Bart Lagrou, Carla De Cock e outros.

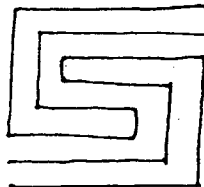
Para a finalização do texto devo tudo à pontualidade de Eliane Lisboa que corrigiu o português e ao esforço titânico de Paulo Iervolino e Philippe Humblé pela impressão, pela assessoria e acabamento eletrônico e pela correção final do texto.

Agradeço a equipe do Museu Paulista que me ajudou na consulta da coleção Schultz (objetos e slides dos Kaxinawá no Peru dos anos 1950/51) e que me deu a permissão de fazer fotos dos objetos. A CAPES me forneceu, através da bolsa de mestrado, as condições financeiras para a pesquisa.

## ERRATA

- p.II, 1.22: Grafismo (*kene*) e xamanismo (*dami*)  
p.III, 1.6: razões  
p.X, 1.28: Pereira  
p.XI, 1.26: Cassilda  
p.(1), 1.11: krenak  
p.1, 1.4: Yaminawa  
p.2, 1.28: a CPI  
p.3, 1.24: onde se lê porto lêia-se vilarejo, 1.35: trazem  
p.5, 1.10: da nova liderança  
p.6, 1.13: vinho de açaí  
p.7, 1.26: ouvi-lo, 1.40: piuns  
p.9, 1.6: onde se lê lanterna lêia-se lamparina p.12, 1.12-13: os *huni kuin* do resto, 1.15: organização social)., 1.25: *mari* significa cutia  
nota 1. Outros grupos Pano no Acre são os Nukini, Poyanawa, Katuquina, Yawanawa e Kaxarari.  
p.13, 1.8: Iboiaçu, 1.9: onde se lê Envira lêia-se Tarauacá  
p.15, 1.16: Arawak  
p.17, 1.2: onde se lê é lêia-se diz-se  
p.18, 1.13: mas **estas** abundam  
p.19, 1.19: antigüidade, 1.21: *Dans ma langue mais pas dans ma maison*  
p.20, 1.21: onde se lê machetes lêia-se **terçados**, 1.24: **gaúchos**  
p.22, 1.6: **outubro 1988**, 1.34: onde se lê mês lêia-se ano  
p.26, 1.21: o tempo em que abandonou  
p.29, 1.18: **têm**  
p.31, 1.21: Os lugares **de** maior concentração de *yuxin* são os barrancos  
p.33, 1.31-32: perto do roçado  
p.38, 1.11: nas obrigações sociais e nos processos corporais  
p.39, 1.4: pelo bando, 1.32: anterior, a procura  
p.41, 1.19: possuídos  
p.42, 1.6: da ayahuasca, 1.27: ascende, 1.38: um gilete  
p.45, 1.5: todo mundo, 1.12: um expert.  
p.46, nota 15, 1.2: Branco  
p.51, nota 2: eliminar "Text of footnote"  
p.55, 1.24-25: entre a atividade  
p.56, 1.33: predomina sobre  
p.58, 1.24: Isto  
p.59, 1.23: **o roçado**.  
p.69, 1.26: semelhante para a queima.  
p.77, 1.9: *Dua* e *banu*  
p.80, 1.26: **itxu** (em negrito)  
p.81, parágrafo vem antes do diagrama  
p.83, 126: histórico: o jacaré  
p.90, 1.13: O nome  
p.94, nota 10, 1.4: **parentes**.  
p.97, nota 15, 1.6: (Das mulheres  
p.102, 1.22: fabricados

p.104, l.22: transformações  
 p.114, l.2: tal relato  
 p.117, l.24-25: (não suportava gravador nem intérprete)  
 p.119, l.28: *yume*, l.29: *nai huxupa*, l.33: *nai mexupa*  
 p.127, l.33: O xamã  
 p.128, l.2: entre  
 p.129, l.21: interest  
 p.142, l.22: encontram-se no Tempel University e na Uiversity of  
 Pennsylvania, ambos em Philadelphia, no..., l.23: coleções, l.26:  
 quando estive entre os Kaxinawá no Purus do lado brasileiro.  
 p.147, l.4: Kensinger: cocar  
 p.149, l.33: do líder  
 p.150, l.29: (como o xamã)  
 p.152, l.14: 1985  
 p.154, l.1: fase invasionista).  
 p.160, l.23-24: novo parágrafo começa com "Duas gragas", falta o  
 motivo para este parágrafo:



p.162, l.8-10: Sem ligação com o *nawan*, porém, o *maemauxa* organiza-  
 se de maneira bem diferente  
 p.163, l.6: *inu*  
 p.171, l.3: pertencente  
 p.176, l.26: de preferência com sua avó  
 p.177, l.21: *dume*  
 p.181, l.4: complementariedade

## Sumário

Nota sobre a ortografia	III
Mapa	IV
Esquema das aldeias	V
Habitantes de Cana Recreio e de Moema	VI
Árvore genealógica	XII

### PARTE I: INTRODUÇÃO

Capítulo 1: Pesquisa de campo: uma experiência visceral	1
---	---

#### Capítulo 2: Histórico do grupo

1. Primeiros relatos	12
2. A figura do Inca	15
3. As aldeias	20

### PARTE II: COSMOVISÃO

#### Capítulo 3: Xamanismo

1. Introdução	27
2. Os <i>yuxin</i> da terra	29
3. <i>Muka</i> : o poder dos <i>yuxin</i> e do xamã	32
4. Iniciação xamânica	35
5. Causação de doença e ritual de cura	41
6. Conclusão	47

#### Capítulo 4: Noção de pessoa & Interpretação dos sonhos

1. A pessoa	48
2. Sonhar	51

### PARTE III: CICLO DE VIDA

Capítulo 5: Construção de gênero	58
----------------------------------	----

Capítulo 6: Parentesco e transmissão de nomes	73
---	----

#### Capítulo 7: Rito de passagem: *Nixpupima*

1. Introdução	85
2. <i>Txidín</i>	86
3. <i>Katxanawá</i>	88
4. Festa do fogo novo	92
5. <i>Nixpupima</i>	93

## Capítulo 8: Procriação

1. Menstruação e fertilidade . . . . .	99
2. Remédios ( <i>dau</i> ) afrodisíacos, fertilizantes e contraceptivos . . . . .	101
3. Casamento . . . . .	105
4. Gravidez . . . . .	106
5. Nascimento . . . . .	109

## Capítulo 9: O destino dos mortos

1. Introdução . . . . .	112
2. Comilança antropofágica . . . . .	114
3. Os caminhos para o céu . . . . .	119
4. Luto . . . . .	124

## PARTE IV: ESTÉTICA

### Capítulo 10: Arte: Semântica e Gosto

1. A semântica da arte . . . . .	126
2. Arte, gosto e experiência de vida . . . . .	128

### Capítulo 11: Arte feminina e arte masculina

1. O elemento gráfico nas artes Kaxinawá . . . . .	134
2. Arte plumária . . . . .	142

### Capítulo 12: Origens e análise formal do estilo gráfico Kaxinawá

1. Origens históricas e tecnológicas . . . . .	152
2. Análise formal do estilo gráfico . . . . .	159

### Capítulo 13: Grafismo (*dami*) e xamanismo (*kene*): Rito & Mito

1. Introdução . . . . .	164
2. Mito: Mito da origem do desenho e do <i>nixi pae</i> . . . . .	164
3. Rito: <i>dami</i> , <i>kene</i> . . . . .	171
4. Conclusão. . . . .	181

BIBLIOGRAFIA . . . . .	183
------------------------	-----

ANEXOS . . . . .	196
------------------	-----

## Nota sobre a ortografia.

A grafia adotada para as palavras em Kaxinawá (*hantxa kuin*), usa (onde possível) as letras correspondentes às letras usadas em Português e inspirou-se nas cartilhas do CPI-Acre, no Dicionário de Montag (SIL) e nos resultados preliminares da pesquisa linguística de Camargo, E. (maio 1990), que está preparando seu Doutorado sobre a língua Kaxinawá. Por razões práticas optei em grandes linhas pela proposta para uma grafia unificada de Camargo.

A língua *hantxa kuin* apresenta quatro vogais :

a (*awa*, *anta*)

i (*xeki*, milho),

e (*ewa* (mãe), como "grande" no português de Portugal),

u (*unpax* (água), *união*). A diferença entre "o" e "u" parece não ser distintivo de sentido; por isso o som "o" é escrito como "u".

Entre os consonantes temos

p (*peki* (tá bom), *pão*)

b (*bai* (caminho), *bem*)

t (*tete* (gavião), *tia*)

d (*dau* , remédio). Entre dois vogais, pronuncia-se o "d" como "r": *badi* pronuncia-se /bari/. A distinção porém é de som, não de sentido.

tx (*txaxu* (veado), *txa!*) (/ch/ na transcrição do SIL, baseada no espanhol)

y (*yawa* (porco do mato), *Yaminawa*)

k (*Kawa* (balança), *Kaxinawá*)

s (*sama* (jejum), *sábio*)

x (*uxe* (lua), *chinês*, *xis*).

h (*hiwe* (casa), como "house" em inglês)

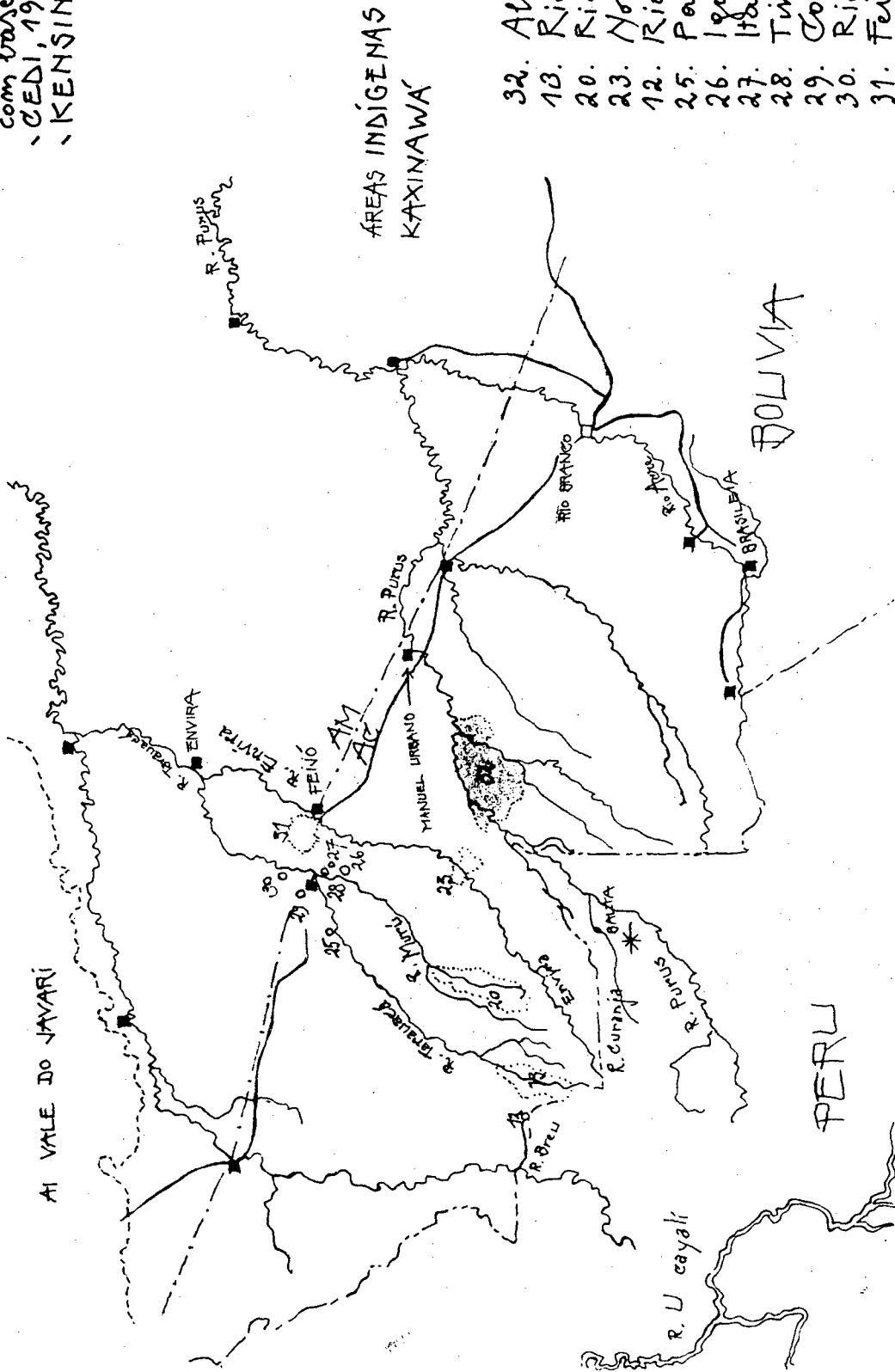
ts (*atsa* (mandioca), *tsé-tsé*)

m (*muka*, amargo)

n (*nai* (céu), *noite*). Obteve-se provisoriamente, de acordo com o uso proposto por Camargo (1990:39) e pelo SIL, pela representação da nasalização " ~ " por "n", porque a função da nasalização (se é ou não uma letra) ainda não ficou clara. P.ex. *kaman* /kamã/ (cachorro).

w (*piwe* (come!), como "world" em inglês).

MAPA  
com base em  
- CEDI, 1986 & 1988.  
- KENSINGER, 1975.

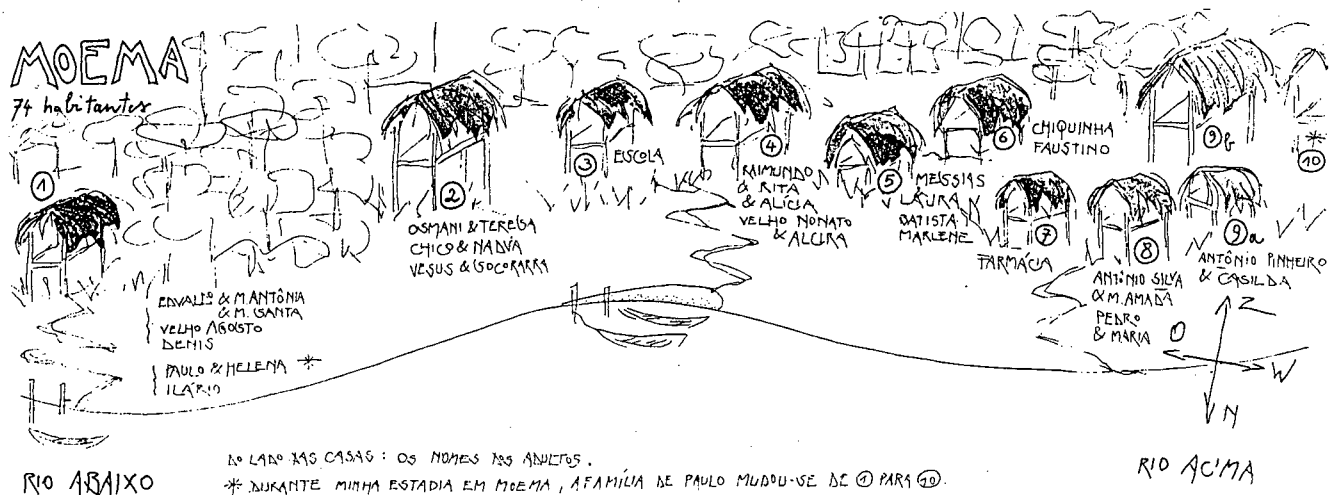
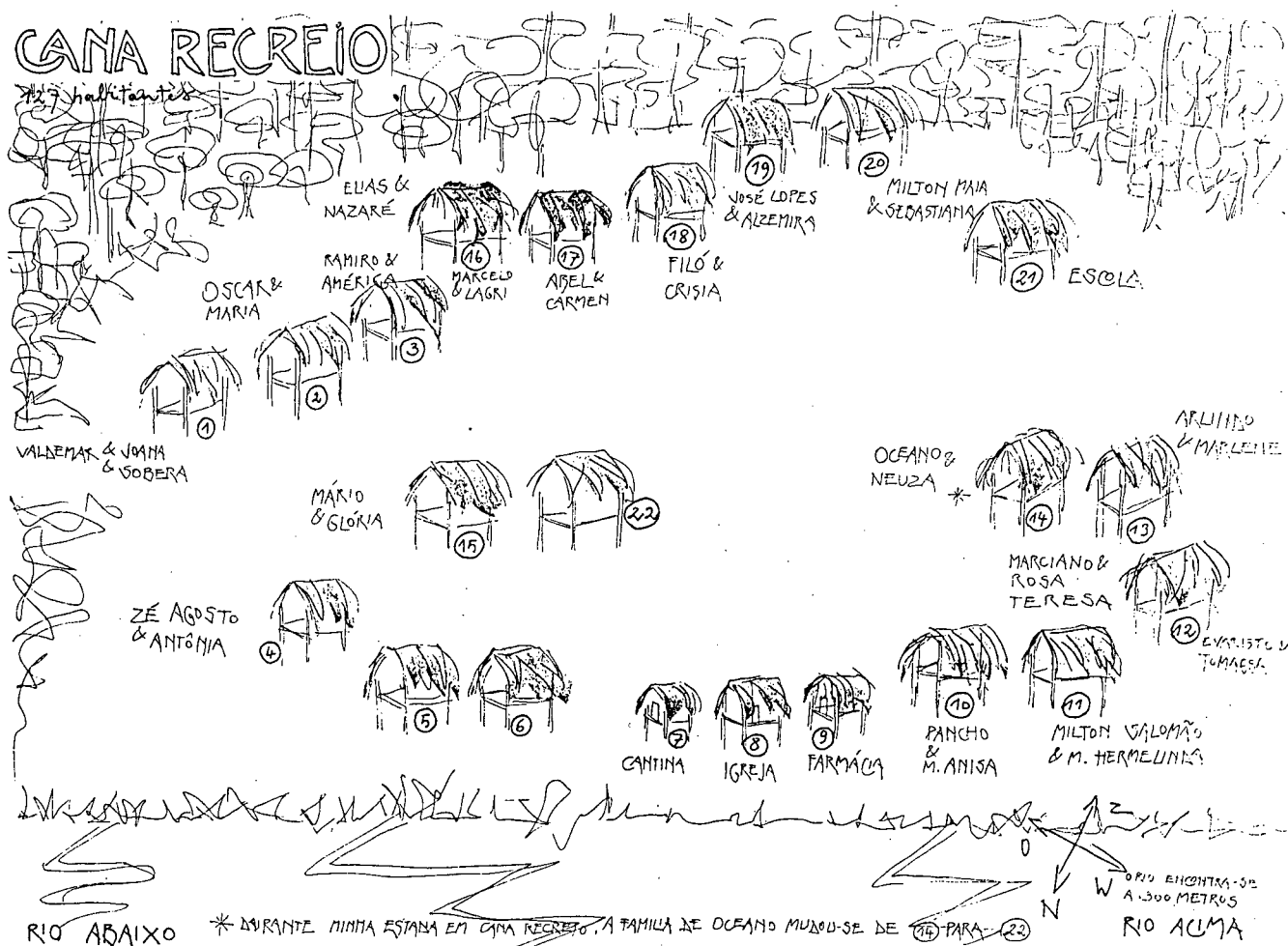


AREAS INDIGENAS  
KAXINAWA

32. Alto Rio Paruru
13. Rio Jordão
20. Rio Humaitá
23. Nara Olinda
12. Rio Brén
25. Pacuça
26. Igarapé Caicho
27. Itamaritá
28. Timbaitá
29. Colônia Vinte e Sete
30. Rio Acuarara
31. Feijo



# Esquema de Cana Recreio e de Moema



## HABITANTES DE CANA RECREIO

Legenda: \* : Nome repetido  
 ( ) : Ausente durante minha pesquisa  
 x : Casado com  
 - : Filhos  
 @ : Provisoriamente vivendo na mesma casa

### Casa 1.

valdemar Pinheiro x Joana - Elsa (?)  
 Tene Ixi Eba Dua Incani inani - Sílvia (Nete)  
  
 x Sobera - (x Nicolau) Creusa (Nete)  
 Mukani

### Casa 2.

Oscar x Maria - Cristiana  
 Yawa bitxi Pae - Gildo  
 Dua - Pedro

### Casa 3.

Ramiro x América - Maria  
 Dua Nanke Banu - Francisca  
 - Carlina  
  
 x (Chiquinha) - Arnaldo x Erma (grávida)  
 Inani Mukadi Mebiani

### Casa 4.

Zé Agosto x Antônia - Deura (Siriani) x Nicolau  
 Inu - Lenira (Bimi)  
 - Armando (Isaka)  
 - Zé Maria (Isaka)  
 - Mariquinha (Bimi)  
 - Rosinha (Bimi)

### Casa 5.

Maria Domingo x (Antônio Pinh.) - M. das Dores\*  
 Bimi Inani Siã Dua - Francisco (Iba)  
 - França (Tuin)  
 - M. das Graças (Maspa)

Manuel Sampaio x M. das Dores\* - João (Kupi)  
*Siã Inu* *Batani Banu* - Raimundo (Makadi)  
 - Raoni (Kupi)  
 - Muđu (nenê)

#### Casa 6.

Moisés x Anna - (Santa) (Dani)  
*epan Siã Inu* *Txida* - Maria Moisés Retosa  
 - Sabino (Kaná)\*  
 - Mário (Tuin)  
 - Filipe (Tuin)  
 - Daví (Kaná)

Sabino\* x (?) - Osair (Siã)  
 - Pedro (Siã)

Agostinho x Maria Moisés\* - Lucas (Iban)  
*Busin Dua* *Txana Amani* - Salita  
*Inani* - Jesus

#### 7. Cantina.

8. Igreja (casa de reuniões & para hóspedes) (pastor: Elias).

9. Farmácia (infermeiro: Abel).

#### Casa 10.

Pancho Lopes x (Luisa +) - M. Hermelinda (Yaká)\* Banu  
*Bixku Dua* *Uma Inani* - Nicolau (Maná)\* Dua  
 - Francisco (Txanú)  
 - Rui (Maiá)  
 - Fermiu (Maiá)  
 - Nazaré (Same)

x M. Anisa - M. Sônia (yaká)  
*Buni Inani* - Juliana (Yaká)  
 - Crisa (Besmani)  
 - Itamá (Maná)

**Casa 11.**

Milton Salomão x M. Hermelinda - Isaac (Mudu)  
Xane Yaká Banu

Belisário@ x Luzia@ - Daniel@  
(do Peru)

Jaime@  
Dasu

**Casa 12.**

Marciano x Rosa - (x Zé Ag.\*) Sobera\*  
Xane Inu Maxe Banu - Teodoro (Kupi)  
- Mário (Kupi)  
- Cecília (Mukani)  
- Paulina (Yeke)

Evaristo x Tomassa - Joanita (Natxuani)  
Bane Iriki Aiani - Eloísa (Maxe)

**Casa 13.**

Arlindo x Marlene - (x Marc.\*) Manoel (Siã)  
Dasu Inu Yaká Banu - Laila (Mukani)  
- José (Tuin)  
- M. Elisa (Mukan)

Avó Teresa  
Xaya Mukani Inani (mãe de Pancho)

**Casa 14.**

Oceano x Neusa - Pedro (Siã)  
Xane Inu Inani - Adilson  
- Filomena (Yaká)  
  
x (Francisca) - Francisco (Makadi)

Maria Pinheiro (mãe de Neusa, M. Anisa)  
Bimi Banu

**Casa 15.**

Mário	x Glória	(Grávida)
Tuin Inu	Bina Banu	
	x Maria	- Kupi
		- Kupi

**Casa 16.**

Elias	x Nazaré	- Carmen (Tsai)
Natxuani Dua	Inkuvani Banu	- Crisia (Buni)*
		- Lagri (Nanke) x Marcelo (Kaná)
(filho de Agosto (Moema) & Alcina)		
		- Paulo (Bani)
		- Walter (Maia)
		- Artêmio (Yube)

**Casa 17.**

Abel	x Carmen	- César (Siã)
Tuin Inu	Kextuani	- Maria (Bina)
	Inani	- Teoviro (Siã)

**Casa 18.**

Filó*	x Crisia*	- Gonzaga (Pae)
Siã Inu	Buni	- Marta (Bina)

**Casa 19.**

José Lopes	x Alzemira*	- Marineidi (Dani)
Pae Dua	Kabi Inani	

**Casa 20.**

Milton Maia	x Sebastiana	- (Seb. x ?) Filó*
Seka Inu	Dani Banu	- Alzemira* (Kabi)
		- Terri (Bina Xibu)
		- Rubens (Maxa)
		- (Seb.x ?) Francisca (Uma)
		- (Milton x?) Pedro (Bina Xibu)
		- (Milton x?) Áurea

**21. Escola**

## HABITANTES DE MOEMA

### Casa 1.

Edvaldo Domingo	x M. Antônia Agosto	- Delícia (Same)
Dekan Inu	Uma Inani	- Carlos (Siã)
		- Vinvaldo (bane)
		- Adivão (Bixku)
	x M. Santa Agosto	- Adeuso (Kean)
	Padan Inani	- Raimunda (Dani)
		- Sérgio (Busen)
Velho Agosto	x Alcira Pinheiro	- Laura (Uma)*
Isaka Inu	Same Banu	- Denis (Tuin)
		- Pedro (Tene)*
Paulo Lopes	x M. Helena Pinh.*	- Cristiana (Tsai)
Sian Inu	Xekuani Banu	- Ediana (Nete)
		- Orincia (Tuin)
	x (Maria)	

Ilário & Eva : Irmãos de Paluo.  
Dasu Inu Dani Inani

(Antônia: mãe de Maria. Do Peru)

### Casa 2.

Osmani Raim.	x Teresa Camilo T.	- Socorra* (Maske)
Iban Dua	Mukani Inani	- Nádia* (Natxuani)
		- Antônio (Itxan)
		- M. do Carmo (Bimi)
		- João (Yube)
		- Marcelo (Bixku)
		- Sales (Tene)
Chico pereira	x Nádia*	- Hidinaldo (Siã)
Tuin Inu	Natxuani Banu	- Marli (Mukani)
		- Solinir (Pantuani)
Jesus	x Socorra*	
Mudu Inu	Maske Banu	
(irmão paluo)		

### 3. Escola

#### Casa 4.

Raimundo Non.\* x Rita Dom. Pinh. - Dalila (Pai)  
mana Dua Idiki Inani - Antônio (Tene)  
- Hidinaldo (Busen)  
  
x Alícia Lopes - Yolanda (Dani)  
- Osmarina (Tsai)  
  
João (velho) Nonato x Alcira - Laura\*  
Tene Dua Nete Inani - Raimundo\*  
- Leida (Dani)  
- Sérgio (mudu)

#### Casa 5.

Messias Sam. x Laura\* Nonato - Marlene\* (Nete)  
Kean Inu Padan Banu - Batista (Iukan)  
- Julia (txima)  
  
Marlene\* x (?) - Crimilsa (Padan)

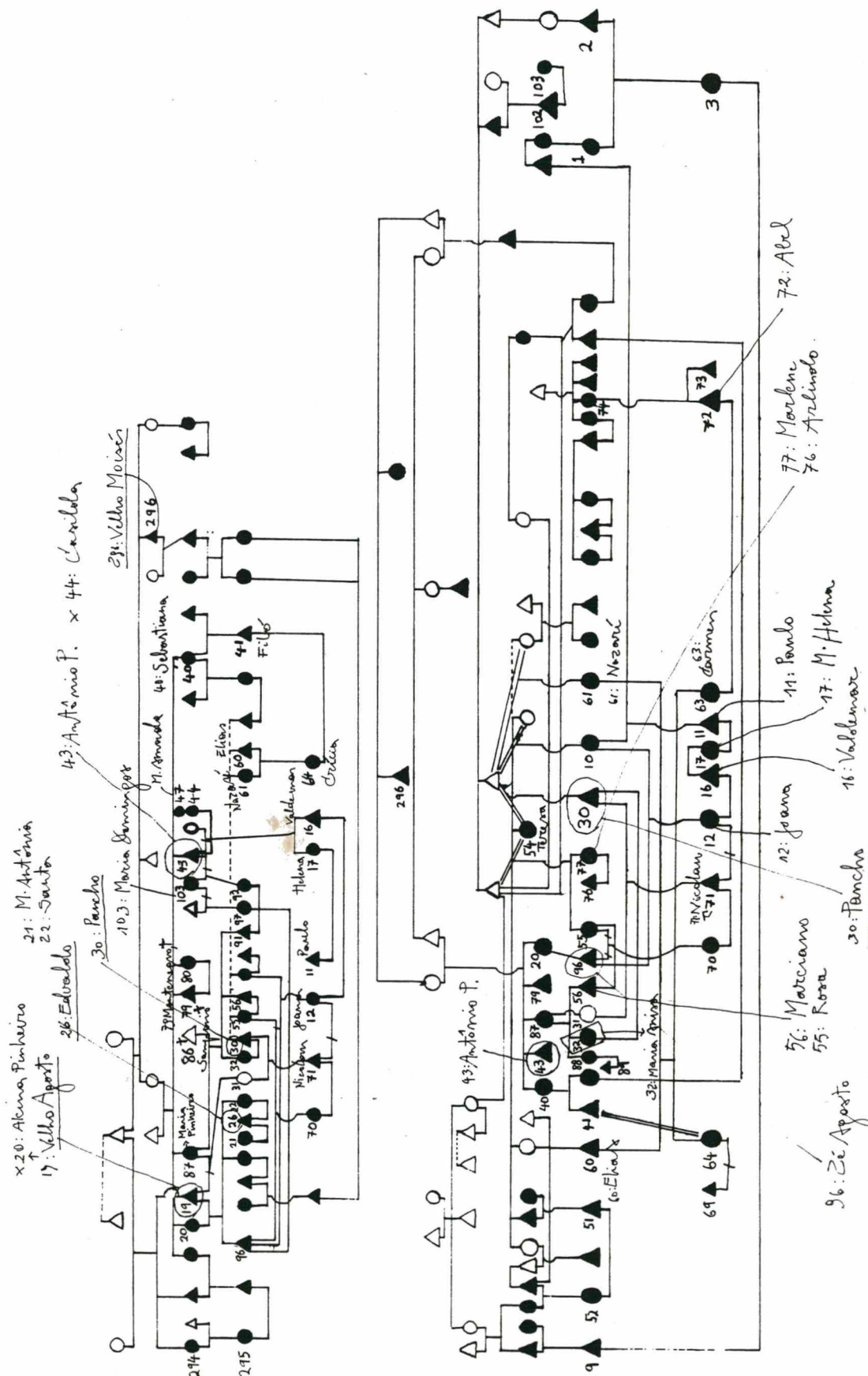
#### 7. Farmácia

#### Casa 8.

Antônio Lopes x M. Amada  
Busen Dua mukani Inani  
  
M. Amada x (?) - Casilda\* (Pai)  
- Sunete (Yeke)  
- Maria B. (Bunke) x Pedro Agosto\*  
Isaka Inu

#### Casa 9.

Antônio Pinheiro x Casilda\*  
Siã Dua Pai Banu  
- Jesus (Xane)  
- Fátima (Mukani)  
- Germano (Yasan)  
- Carmelita (mukani)



The two diagrams represent the genealogies of the families living in Recrelo and Santa Vitoria at the time of fieldwork. The diagram above concentrates on the family of Zé Augusto and that below concentrates on the family of his son-in-law Pancho Lopes.



*Primeira Parte:*

**I N T R O D U Ç Ã O**

**CAPÍTULO I: PESQUISA DE CAMPO:**

**uma experiência visceral**

*"Vivemos neste lugar faz muito, muito tempo, desde o tempo em que o mundo ainda não tinha esta forma. Aprendemos com os antigos que somos uma parte muito pequena deste universo imenso, companheiros de viagem de todos os animais, as plantas e as águas. Somos todos uma parte do todo, não podemos negligenciar ou destruir nossa casa. E agora queremos falar para os que ainda não conseguem ver o mundo desta maneira, para dizer-lhes que juntos temos que cuidar do barco no qual estamos velejando." Ailton Krenac (1)*



---

1. Ailton Krenac em *A tribute to the forest people of Brasil*, 1990 :4. A tradução é minha.

Cheguei a Rio Branco no final de março de 1989, último mês da época de chuva. Era um momento importante para a política indígena do Acre, porque houve um encontro onde, pela primeira vez, índios e seringueiros estiveram juntos: o Primeiro Encontro dos Povos da Floresta. Este encontro pretendia unir a luta dos seringueiros pelas reservas extrativistas, iniciada por Chico Mendes (assassinado por fazendeiros em dezembro de 1988), à reivindicação das terras pelos indígenas. O encontro com os indígenas já tinha sido planejado por Chico Mendes no ano anterior, quando do Primeiro Encontro do Conselho Nacional dos Seringueiros. O interesse dos dois grupos é o mesmo: salvar a floresta, e com ela sua maneira de viver e de ganhar a vida.

O encontro tinha sido organizado pelo Conselho Nacional dos Seringueiros, pela Comissão Pró-Índio (CPI-Acre) e pela União das Nações Indígenas (UNI). O CEDI estava presente, assim como Ailton Krenac, liderança nacional da UNI, junto com representantes de várias organizações internacionais, que apóiam projetos de proteção da floresta amazônica.

Este encontro significou para mim um primeiro mergulho na política indigenista da área e uma possibilidade de enquadrar o grupo Kaxinawá neste contexto maior da cultura amazônica e da história do Acre. Tive a oportunidade de conhecer os antropólogos e indigenistas que trabalham na área e de falar com lideranças de vários grupos indígenas.

Foi ali que me encontrei com o líder Kaxinawá da Área Indígena do Alto Purus (AIAP), Francisco Lopes da Silva, apelidado Pancho. Fui apresentada a Pancho pelo antropólogo acreano Terri Aquino e pelo indigenista Luis Carvalho, pessoas de sua confiança. Com a promessa de comprar uma "rabeta" para seu motor, o líder concordou em me levar para sua comunidade.

Depois da reunião com os seringueiros, Ailton Krenac organizou mais uma semana de reunião com as lideranças indígenas, para consolidar o trabalho da UNI na região. Os indígenas do Acre recebem apoio de várias entidades com sede na capital: o CPI, o CIMI (Conselho Indigenista Missionário) e a FUNAI. Durante os preparativos da viagem, pude observar a agilidade política dos Kaxinawá em medir a ajuda que cada uma destas entidades podia e estava disposta a dar.

A proposta de Ailton Krenac, no entanto, era de tentar conseguir uma maior independência financeira e profissional, através de projetos próprios de educação, incluindo a formação de um ou dois jovens de cada povo no Rio de Janeiro e em São Paulo, e o desenvolvimento da pesquisa sobre o meio ambiente, de acordo com o espírito da floresta. Por enquanto, a assistência técnica e financeira de organizações amigas como o CPI e o CEDI era indispensável e a colaboração o seria sempre. Mas a longo prazo era preciso obter um controle maior pelas próprias nações indígenas. Para isto o trabalho teria que ganhar uma dimensão nacional, com relações estreitas entre os núcleos e o centro de informação em São Paulo (2).

---

2. Veja *A Tribute to the Forest People of Brasil*, Abril 1990, publicado pela *Gaia Foundation*, por ocasião do *Onassis Prize for Service to Man and Society*, concedido a Ailton Krenac e à UNI. Este livro apresenta,

Estes dois encontros teriam uma grande repercussão nas reuniões das três comunidades Kaxinawá da área indígena do Alto Purus (AIAP), à que assistiria no primeiro período de minha estadia no Purus. Estas reuniões tinham sido organizadas por Siã, Kaxinawá do Rio Jordão, onde Terri Aquino tinha começado seu trabalho de demarcação das terras e de organização de cooperativas independentes do patrão seringalista nos anos setenta. Siã estudou e trabalhou durante quatro anos em Rio Branco com a equipe da CPI e é ligado à sede da UNI da mesma cidade. Conhecendo bem o trabalho dos antropólogos, e incentivado pelas idéias de Ailton Krenac, Siã decidiu viajar para o Purus e para o Peru, para filmar e fotografar festas, gravar entrevistas, mitos e canções dos seus parentes. Sua visita e suas idéias a respeito de grandes projetos que uniriam seu povo dos dois lados da fronteira causariam entusiasmo e originariam novos sonhos, um aspecto interessante da "geopolítica" Kaxinawá de hoje em dia. O que ficou claro para mim, nestas três semanas em Rio Branco, e nas reuniões depois, é que os Kaxinawá não vivem nem um pouco isolados das novas tendências da política indigenista e acompanham estes acontecimentos com muita atenção.

Depois de duas semanas de reuniões intensas e longas em Rio Branco, a maioria dos participantes estava com gripe. E as gripes amazônicas são fortes, como pude constatar. A gripe tornou-se parte de meu preparo físico para a viagem. Uma semana depois, armada de anticorpos, mosquiteiro, rede e malas, viajei com Pancho de avião para Manuel Urbano, pequeno vilarejo na beira do Rio Purus.

Neste pequeno porto, estava o barco de Pancho, com dezenas de Kaxinawá que tinham ficado lá por motivo de doença, para conseguir aposentadoria ou para cuidar do barco. O porto conta com algumas lojas, um serviço de correios e telégrafos, uma prefeitura municipal e uma pensão onde ficou hospedado o chefe do posto da FUNAI.

O chefe do posto já sabia de minha vinda e não criou problemas porque eu era convidada do líder indígena. Ele foi o primeiro a me informar sobre a existência da nova comunidade, Moema, fundada por dissidentes de Cana Recreio, a comunidade de Pancho. Depois, este acontecimento se revelou como o assunto mais falado, em voz baixa, nas ruas de Manuel Urbano, e os Kaxinawá me perguntaram, "e você, para qual das aldeias vai?". Pessoas de Cana Recreio diziam-me que em Moema ainda não tinha roçado e que o pessoal lá estava passando fome; pessoas de Moema diziam-me que lá tinha muita caça e açai.

A invasão e a independência de pesquisadores é relativa, pelo menos entre os Kaxinawá. Eles sabem muito bem porque os fazem e como livrar-se dos antropólogos. A presença ou não do estrangeiro na aldeia é amplamente discutida e ponderada pelo plenário da comunidade, onde participam homens e mulheres e onde cada um expõe seus argumentos, inclusive o próprio pesquisador, que é chamado para o meio do círculo, onde, sentado num banquinho, é solicitado a explicar à comunidade o que vem fazer e como pretende ajudá-los. Uma reunião desta natureza me esperava na aldeia e

---

através de entrevistas com Krenac e descrições dos vários projetos da UNI, do Conselho Nacional dos Seringueiros e da Aliança dos Povos da Floresta, uma síntese do trabalho desenvolvido nesta área durante os últimos dez anos.

lembro-me muito bem como, na hora de minha defesa, estava ciente de que o plenário podia decidir mandar-me de volta com o primeiro barco que passasse, se a maioria o quisesse.

Mas estávamos ainda no porto, no *no-man's-land*. Meu comportamento ali, onde eles estavam sem recursos e enfraquecidos pela estranheza, seria crucial no julgamento depois: ela é *yauxi*, sovina, ou *duapa*, generosa; damos-lhe uma chance ou não.

A saída do barco dos Kaxinawá demorou porque organizaram uma festa para os seringueiros no dia do Índio. "É a primeira vez", me explicou Pancho, "que mostramos nossa festa, o *katxanawá*, para os seringueiros, aqui, em Manuel Urbano. Tínhamos vergonha de mostrar nossos costumes, mas já dançamos em Rio Branco, e isso aí é para mostrar que agora temos confiança, que o prefeito nos deu uma casa de presente, isto é muito importante."

Os homens foram caçar e eu embarquei numa caçada aos jacarés com os líderes e a sogra de Pancho que, somente ao anoitecer, percebeu que iríamos pernoitar lá mesmo, rio acima, e que não tinha trazido cobertor nem mosquiteiro. Nesta primeira viagem já aprendi que a sogra do chefe não se nega nada e Pancho sugeriu-me que lhe emprestasse minha rede.

Voltando da caçada noturna, colhemos palha para fazer a roupa dos *ni nawa* (espíritos da floresta), cobrindo o corpo e a cabeça de verde. O grupo aproximou-se da casa do índio, cantando *ho ho, ho ho*. A dança dos *ni nawa* aconteceu na parte central da casa, mas a casa, não aguentando o peso de tanta gente, começou a inclinar-se. O susto encerrou a apresentação e todos fugiram gritando. Depois foi servido carne e macaxeira (mandioca) para os convidados.

No dia seguinte, de madrugada, o barco saiu rio acima. Subindo, a viagem até Cana Recreio demora entre quatro e cinco dias, ou mais, se o rio estiver baixo. Descendo, é possível chegar em três ou quatro dias, mas somente quando os tripulantes estão com pressa. Normalmente há paradas e visitas às aldeias dos Kulina e a algumas casas de seringueiros no caminho. Ou pára-se para caçar um bando de macacos à beira do rio, para pescar, ou para tomar banho. Problemas com o motor ou falta de gasolina, também são uma razão freqüente para se ficar parado durante horas.

Já no primeiro dia de viagem aconteceu algo crucial para minha pesquisa. A sogra de Pancho, Maria Pinheiro, estava me observando enquanto escrevia meu diário de campo, e pediu-me o lápis. Com este ela riscou em sua mão, sem efeito. Dei-lhe uma caneta e ela mostrou-me o desenho que tinha feito. Peguei papel e outras canetas coloridas e ela pôs-se a desenhar com uma dedicação espantosa. Desenhou umas vinte e nove folhas durante os quatro dias de viagem, parando somente para comer, para sair do barco, ou quando começava a escurecer.

A atividade atraiu a atenção dos outros e Glória, uma jovem recém-casada, neta de Maria (com quem aprendeu desenho) pediu para desenhar também. Seus desenhos foram muito elogiados pelos homens no barco por seu detalhismo e complexidade. Durante a viagem toda ela fez quatro desenhos. As outras mulheres no

barco eram de Fronteira. Quando perguntei se queriam desenhar também responderam-me "*kene sabimaki*" (não sei desenho). Uma delas coloriu alguns desenhos de Maria, mas desistiu depois de meia hora.

Somente no segundo dia de viagem, alguns rapazes, de 16 a 18 anos, pediram-me papel e caneta. O desenho deles não tinha nada a ver com as linhas labirínticas e geométricas com que Maria e Glória preenchiam o papel. Eles desenhavam pessoas, pássaros, animais e casas. Perguntei se isto era *kene* também, e responderam-me que não, que isto era *dami*, boneca, imagem, outra coisa; que homem não fazia *kene* e que estes desenhos de figuras eles tinham aprendido a fazer na escola.

Já no penúltimo dia de viagem, o velho senhor Agosto, sogro do novo liderança de Moema, pediu-me, rindo como quem está pedindo algo totalmente inusitado, papel e caneta. Ele quase não tinha saído do lado de Maria, enquanto esta estava desenhando e não resistiu à tentação. Ele fez, com mão firme e ligeira uns desenhos muito interessantes; lembravam o *kene* de Maria e Glória, mas eram mais soltos e muito expressivos. Não seguiam o padrão mais equilibrado e refinado dos desenhos das mulheres. Seus desenhos provocaram risos e comentários de todos e Maria, parecendo levemente irritada, disse que isso era "*kenemaki*" (não é desenho), "isso que Agosto está fazendo, não presta". Agosto concordou com o julgamento, rindo.

Imaginei, ainda na viagem, que deveriam existir nomes para os diferentes motivos. As respostas às minhas perguntas eram evasivas; é *kene besti* (só desenho), disse Maria, e Glória ria e fugia. Não insisti, era cedo ainda e em grupo as pessoas pareciam menos dispostas a falar que sozinhas.

Neste momento, Siã aproxima-se do lugar onde estamos sentados, pega o desenho mais elaborado de Maria e escreve em letra pequena um nome sob um dos motivos: *makadantxantu*. Depois mostra o que fez a Maria e lê o nome. Ela sorri, estava certo. Este nome virou um fetiche para mim, ninguém queria traduzí-lo, e parecia que nele se escondia o segredo do universo gráfico Kaxinawá. Era uma pista: a partir deste momento sabia que existiam termos para distinguir tipos de desenho.

A primeira impressão mútua, no ócio da viagem de barco, iria servir de base para minhas relações nos próximos meses. Maria era de fato a líder feminina de Cana Recreio, uma personalidade dominante, mãe da mulher de Pancho. Não teria sido muito vantajoso tê-la como inimiga. Ela tinha gostado, porém, de ter podido dormir na minha rede na noite do jacaré, gostou das canetas e do papel, e premiou-me durante os almoços com bolinhos de comida (uma mistura de jacaré com macaxeira, molho e sal) que colocava em minha boca enquanto segurava minha perna. Como apreciava estas mensagens não-verbais neste ambiente fechado onde se falava quase somente Kaxinawá!

Depois de cinco dias de viagem, chegamos em Cana Recreio, primeira aldeia Kaxinawá na margem esquerda, subindo o rio (tínhamos passado três aldeias Kulina e uma Yaminawa; do lado direito moram algumas famílias de seringueiros). O pessoal ouviu o barco de longe e a comunidade toda estava na praia quando o batelão chegou. Muitas pessoas tinham o rosto e os braços pintados de jenipapo ou urucum, e algumas

jovens de batom. A curiosidade era grande. Os rapazes pegaram as malas dos viajantes e subiram o barranco; eu segui Pancho e sua família para sua casa.

Todo mundo reuniu-se no pátio, em frente à casa de Pancho, onde os homens sentaram-se num círculo à esquerda, as mulheres com as crianças em outro, à direita, perto do fogo. Inversão da separação de espaço entre os sexos que tinha observado na viagem, onde as mulheres sempre comiam no barco e os homens perto do fogo, na beira do rio. Durante a viagem, são os homens que assam a carne, o peixe e a banana na brasa e as mulheres mandam do barco uma panela com macaxeira, banana ou mingau em troca de alguns pedaços de carne.

Servia-se comida somente para os homens: mingau de banana, banana verde cozida, macaxeira e carne. Para nós, mulheres, não tinha nada por enquanto. Uma senhora pegou-me no braço e levou-me para sua casa. Lá ela me deu banana assada, mudubim (amendoim) e um mingau de açaí para aliviar minha fome. Sua filha tinha uma pintura facial muito delicada. Disse a ela que gostara. Enquanto eu comia um pouco, ela foi se preparar para me pintar. Meu comentário ingênuo tinha sido totalmente de acordo com a etiqueta Kaxinawá de como se deve entrar numa casa quando se vem de fora. Diz-se: "*Ba, en ma huaii! Nane hayamen? Biwe min ea kene idan.*" ("Amiga, já cheguei! Tem jenipapo? Vai pegá-lo e faz um desenho para mim.") (McCallum, 1989:373).

A mulher usou um pauzinho fino, enrolado com algodão que molhou num líquido violeta-azul, guardado numa cuia. Tive que sentar num banquinho de madeira, com a cabeça para trás. Ela pintava com uma mão firme, seguindo as ondas e curvas do rosto. Pintou desde as minhas pálpebras até a ponta do nariz e mandou-me ficar imóvel durante alguns minutos, até o jenipapo secar.

Depois de liberada, voltei para a casa de Pancho, onde tinha chegado a vez das mulheres comerem. Maria chamou-me e ofereceu-me os melhores pedaços de carne. O ritmo das conversas era agitado, ouvi várias vezes meu nome e de minha colega, uma lingüista que estava na aldeia e que ainda não tinha aparecido. Depois da refeição, a sogra e a mulher de Pancho levaram-me para o igarapé onde tomamos banho e lavamos roupa.

Tinha ficado curiosa para ver essa colega escondida. Fui procurá-la e encontrei-a numa casa na periferia da aldeia, onde estava de visita. Ela convidou-me a sua casa onde conversamos durante horas. Mal-entendidos e coincidências infelizes fizeram com que ela tivesse que deixar a aldeia. Esta era a razão de sua ausência no almoço oferecido pelo líder. A partir de suas experiências, seus problemas e sua atitude, pude refletir sobre meu próprio comportamento e papel dentro da comunidade. A experiência dos Kaxinawá com ela e outros pesquisadores que me precederam (na mesma aldeia, Cecília McCallum, e no Peru vários outros), com o pessoal do SIL (Summer Institute of Linguistics, no Peru), e com as visitas esporádicas do CPI, do CIMI e da FUNAI, determinava as expectativas dos Kaxinawá com relação ao papel que eu iria desempenhar em suas vidas.

*"All fieldworkers, missionaries, government agents and visitors from the city that the Cashinahua have known have played an active part in their lives. Some, like the SIL missionaries, have come backed with tremendous economic and logistic resources. Others, like CIMI volunteers and representatives of the pro-Indian Comission have come with fighting ideas and, eventually, money for projects. The Cashinahua and other peoples like them had come to expect either help or interference from persons like myself. They were surprised and not at all that gratified when I demonstrated serious desire to learn their language and participate in economic and social life alongside them", escreve McCallum (1989:45).*

Os Kaxinawá esperavam um engajamento com efeitos concretos. Esperavam medicamentos e assistência médica, ajuda na escola e na venda dos seus produtos artesanais e projetos. O projeto tornou-se um tipo de *cargo cult*; com palavras batidas à máquina, é possível conseguir qualquer coisa: um barco cheio de sonhos. Os Kaxinawá comparam os visitantes entre si em termos de generosidade (*yauxi* versus *duapa*); um julgamento muito sugestivo que não deixa nenhum pesquisador indiferente.

Com relação à integração do pesquisador na vida social e cultural, o engajamento a longo prazo é importante. Me explicou o velho que somente me ensinaria algo de valor se eu voltasse, voltasse para ficar, para viver entre eles, com marido e família (ou escolhesse um marido entre eles) porque senão, para que me serviria saber "nossa língua e nossos costumes"? Fiquei sem resposta.

Os Kaxinawá esperam interferência do pesquisador. Mas que tipo de interferência? Interferindo na política interna do grupo, corremos o risco de enganar-nos quanto à dinâmica de conflito do grupo. O antropólogo acreano Terri Aquino, com mais de dez anos de experiência na área, deu-me o seguinte conselho: "fique sempre do lado da liderança". Este conselho mostrou-se mais sábio do que pude imaginar ao ouvido. O líder Kaxinawá só existe enquanto tiver a confiança do grupo, e isto apesar das ou graças às críticas que recebe. Os Kaxinawá não precisam da ajuda de alguém de fora para dar uma solução a conflitos de legitimidade, mas depois de muita convivência é difícil, ou quase impossível, manter-se neutro. Como entender o papel que a comunidade parece dar a você à luz de sua presença passageira?

Tentei observar antes de agir, e os Kaxinawá me ajudaram a medir minha atitude com suas histórias sobre outros pesquisadores, do que tinham gostado e não gostado. Tive que aprender a pesar as palavras e entender a razão de ser de informações que inicialmente me pareciam contraditórias demais (o medo da mentira). Tentei adotar uma atitude transparente sem tentar esconder coisas nem palavras.

No início, durante as duas primeiras semanas, hábitos de como sentar, como tomar banho, pegar comida, etc., não eram evidentes. A gente não está acostumado a pensar os processos vitais conscientemente, mas neste ambiente diferente, de calor tropical, povoado de nuvens pretas de pium (borrachudos) e mosquitos, num espaço onde nunca se está sozinho e ao mesmo tempo muitas vezes só (por não entender nada do que está sendo dito ao redor e sobre a gente), entreguei-me a uma comunicação interior contínua, examinando e observando o que acontecia comigo e com os outros.



Suava, mesmo sem fazer nada; eles (quase) não suavam, mesmo transportando peso e correndo. E eu não era a única a perceber esta diferença. A partir do momento em que entrei no barco em Manuel Urbano, as mulheres começaram a me examinar: tocavam minha pele e sorriam, comentavam o suor e o cheiro, a textura e a cor *nawa*. Comecei a examinar estas coisas mais de perto e descobri que a vitamina B (boa para espantar mosquitos) altera o cheiro do corpo, razão pela qual logo deixei de usá-la. Depois de duas semanas quase não suava mais e meu cheiro tinha se tornado igual ao deles.

Tinha um perfume altamente atraente para os Kaxinawá: o Autan. Passá-lo escondido na mata (sem acompanhantes, o que uma mulher não deve fazer nunca), não adiantava. Voltava e todo mundo comentava o cheiro do *xiun dau* (remédio para pium). Não havia nenhuma preciosidade que tentasse poupar com maior cuidado, como se minha sobrevivência na selva dependesse dela. As histórias dos Acreanos sobre as pernas inchadas e infeccionadas, provocando febre e feridas nas "paulistas" (gente que vem do Sul) estavam gravadas na minha memória. Mas os Kaxinawá testaram nossa generosidade especialmente com relação a estes perfumes exóticos e eficientes, uma preciosidade não só para nós, mas também para eles. O exercício era de dividir tudo e de não precisar de algo diferente dos recursos aos quais todo mundo tinha acesso. Vivia na casa do chefe, e se tomasse um comprimido qualquer, o mais velho da casa esperava que compartilhasse o remédio com ele, doente ou não. Resultado: não tomei mais nada para sintomas específicos e organizava sessões coletivas de placebo: uma colher de mel para todo mundo, um comprimido de ginseng ou levedo de cerveja.

Minha reação alérgica às picadas de pium chamava a atenção das mulheres que resolveram me tratar, espremendo as picadas com as unhas (atividade corriqueira e carinhosa). Ensinaaram-me também o uso de uma fruta amarela (*tumurun*), que crescia perto do igarapé onde costumávamos tomar banho, ela é cortada ao meio e esfregada com força sobre a área picada; depois de uma reação de irritação momentânea (mesmo neles) a picada desaparecia.

Outro problema bastante incômodo para o qual tive que procurar ajuda na medicina indígena foi a prisão de ventre, provocada por ter evitado tomar a água marrom do rio durante a viagem. Na aldeia toma-se muita caiçuma e mingau com a comida (excepcionalmente água pura (crua)), mas mesmo assim meu sistema não se regularizou e alguém falou, rindo: "*puisma ixan!*" (sem fezes ficará rato). Uma senhora conhecida por seu poder de cura, passou uma pomada preta na minha barriga, falou umas palavras em Kaxinawá (que não registrei) e fiquei curada. O problema não voltou mais. Mais tarde aprendi que um dos ingredientes da pomada pode ter sido a folha medicinal, *puitakex* (*pui*: fezes, *takex*: aquilo que cava).

Há também muito piolho. Tirar piolho do cabelo do outro é uma atividade mais íntima que espremer picadas e é um verdadeiro alívio. Fiquei bastante agradecida quando, de repente, uma menina puxou minha cabeça com força para trás e começou a tirar e contar as pulgas, matando-as entre os dedos na minha frente e rindo "*piwe!*" ("come!").



As mulheres não falam ou quase nada, nem entendem o português, e por isso me ensinavam muito sobre o valor da comunicação não-verbal. Quando o líder viajou (duas semanas depois da nossa chegada, levando consigo o cineasta Siã e a lingüista), sua esposa convidou-me para pendurar minha rede ao lado dela, dentro do espaço da família; antes minha rede tinha ficado no outro lado da casa. De noite, com mulheres e crianças ao redor da lanterna de querosene, tive que cantar canções da minha gente, a canção do meu pai, da minha mãe, da minha irmã. Tiraram as fotos da minha bolsa e mostravam para quem ainda não soubesse quem era o pai, quem a mãe, etc. Se uma pessoa suspeitava que eu estivesse com saudades, ela me mandava falar na minha língua.

Depois de ter ficado um mês em Cana Recreio, uma canoa de Moema (aldeia dos dissidentes de Cana Recreio) veio me buscar. Já tinha perdido o medo das fofocas que diziam que se eu fosse visitar Moema Pancho não ia me deixar voltar nunca mais a Cana Recreio (algo que o próprio Pancho nunca me falou). Os Kaxinawá de Moema continuavam a visitar Cana Recreio e seus antigos roçados, porque os novos ainda não estavam dando fruto, e isto sem nenhuma restrição.

A experiência em Moema era bem diferente da de Cana Recreio, porque o clima era outro: eles estavam vivendo a euforia do novo, trabalhando muito e sempre em equipes, enquanto que o pessoal de Cana Recreio mantinha o ritmo de sempre, refletindo sobre a perda recente de tantos parentes, e falando sobre estes acontecimentos somente em voz baixa, secretamente, discretamente. Senti um alívio ao chegar em Moema, como se tivesse me livrado do peso de um ambiente de luto.

Fui recebida de outra maneira: recebi presentes antes de dar, e perdi a sensação de correr o risco de ser expulsa antes de ter podido colher meu material de pesquisa. Em Cana Recreio, tinha evitado insistir em aprender a língua, porque os Kaxinawá não estavam mais com vontade de ensinar, achavam que quem vem e sai para nunca mais voltar, veio só para "roubar nossa língua". A situação em Moema era diferente. As mulheres queriam que aprendesse a língua o mais rápido possível, porque não me entendiam e cansavam de contar piadas e me provocar sem resposta minha. "Você é muda?!" (*mi hantuman ?!*), me perguntou uma mulher com uma expressão levemente irritada, depois de algumas tentativas frustrantes de me explicar algo sem que eu precisasse recorrer sempre à ajuda do seu pai como intérprete. E o pior é que para entender esta exclamação tive que chamar de novo meu intérprete.

Este resolveu me tratar com o sumo de duas folhas, *bawadexinhana* (língua de um tipo de papagaio com a testa amarela) e *xukehana* (língua de tucano), ambos remédios que usam "para criança aprender a falar ligeiro, e também para lembrar o sonho." As pessoas tinham ficado preocupadas com meus sonhos. O velho Agosto que dormia na mesma casa, me questionava três manhãs seguidas. "Sonhou mal esta noite. O que aconteceu?" Eu nem sequer me lembrava que tinha sonhado. "Você falou no seu sonho. Um espírito forte quer levar você; é perigoso, é melhor não sonhar mais com isso." E o velho Agosto, conhecido da viagem de barco e respeitado curandeiro, espremeu o sumo da folha *yametawan* (outros dizem que é *yawetxana*) nos meus olhos, "para não sonhar mais". Depois de ter repetido o tratamento durante três dias, fui

considerada curada, não falava mais. "Mas eu falava o que?", perguntei. "Não sei", foi a resposta, "uma língua que nunca escutei na vida."

Depois de ter ficado um mês em Moema, voltei para Cana Recreio com Antônio Pinheiro e sua família. Ter encontrado Antônio foi crucial para minha pesquisa. Foi a primeira pessoa com quem não senti nenhuma dificuldade em esclarecer o que afinal estava procurando.

Com as mulheres a comunicação era difícil, como já disse acima, por causa da língua; os jovens adultos tinham pouco tempo durante o dia e outros interesses. A resposta era quase sempre "pergunte ao velho, ele sabe tudo"; mas o problema de trabalhar com "o velho", era que ele nem sempre entendia o que eu estava querendo saber, e eu não entendia bem as respostas. Esta situação de comunicação sofrida era muito cansativa para Agosto que disse certo dia a seu filho, intérprete durante as horas livres:

"diz para ela que comece do começo, que aprenda a falar direito, assim como aprende criança, ela tem que saber como chamar alguém, tem que saber tudo isto, eu não entendo o que ela quer!"(3)

E ele tinha razão, só que eu estava correndo contra o tempo, uma preocupação totalmente fora do lugar, segundo Agosto. Apesar deste problema, Agosto me ensinou muito mais sobre a mitologia, sobre os *yuxin* (espíritos) e sobre a medicina, do que eu imaginava ao escutá-lo. Foi neste contexto que apareceu Antônio como peça decisiva no quebra cabeça da comunicação.

No primeiro dia que cheguei em Moema, de canoa com Agosto, Antônio veio me visitar na casa do líder Edvaldo, e convidou-me para visitá-lo em sua casa. Fui até lá e recebi um *kuki*, uma cesta de mulher, usada para carregar banana e macaxeira do roçado para casa. Em Cana Recreio sempre pegava um *kuki* emprestado. "Mulher precisa de *kuki*, não é?", disse. A partir deste momento sempre pendurava o *kuki* na minha testa para andar na aldeia, carregando comigo o material de pesquisa, preparada para momentos imprevistos: gravador, fitas, papel, tinta, canetas, os desenhos ainda não identificados ou com nomes não traduzidos e o livro de Kensinger ( com as fotos dos parentes do Peru nos anos sessenta, assunto de interesse de todos).

Antônio tinha mais ou menos cinquenta e cinco anos e falava bem Português porque tinha morado no Jordão onde caçava durante alguns anos para um seringalista. Sabia muito de "pajelança" e medicina e, o principal, tinha vontade de refletir exatamente sobre as questões que me interessavam. Disse que seu corpo estava ficando fraco e que sua capacidade de caçador tinha diminuído. Tinha uma dor no corpo, que começou dez anos atrás, por causa de um feitiço induzido por um concorrente nos tempos que ainda morava em Balta, no Peru. "É por isso que vim para

---

3. Esta frase refere-se ao tipo de perguntas que lhe fazia, mas o método que usava para aprender as coisas lhe era tão alheio quanto meus objetivos. McCallum (1989:146) nota: "*The Cashinahua are notoriously reluctant to engage in discursive pedagogy, as Aquino noted. They feel that foreigners like children should learn by watching and imitating rather than by hearing*".

cá, senão ainda moraria lá, todos os meus parentes estão lá e sofro muito de saudades." A partir de então, ficou sempre interessado nos poderes de *mukaya* (xamã, pajé, pessoa com *muka*) e gostaria de aprender a se curar e a curar os outros.

Antônio comentava minhas fitas com aulas de Agosto e traduzia-as para o português, e disse aprender bastante com isso "porque Agosto sabe muito mais do que eu e nem sempre fala." Nas horas em que estava livre e eu tinha que ir para o roçado ou para uma reunião de mulheres, Antônio entrevistava seus parentes, visitantes do Peru; gravava mitos e canções e qualquer coisa que julgava útil gravar, e quando eu voltava mostrava-me com entusiasmo os resultados do seu trabalho.

Foi assim que se estabeleceu nossa aliança, e acabei mudando-me para sua casa para podermos trabalhar à noite, com menos choro de crianças. Estava feliz de poder voltar para Cana Recreio em sua companhia. Nesta volta conheci Cana Recreio de outra maneira. Antônio me apresentou a pessoas que, durante minha primeira estadia na aldeia, tinham evitado contato comigo e essas, por sua vez, me ensinaram muito.

Nesse contexto, começando a adivinhar as riquezas que iria descobrir, chegou o momento da volta. Os líderes estavam voltando para Rio Branco; Siã e Pancho estavam chegando com o barco cheio de artesanato e com líderes do Peru. Esperava-se de mim que os acompanhasse para ajudá-los na cidade. Era final de julho, tinha morado quatro meses entre os Kaxinawá.

## CAPÍTULO II

### HISTÓRICO DO GRUPO

#### 1. Primeiros Relatos.

Os Kaxinawá pertencem ao grupo lingüístico Pano, que habita a floresta tropical no leste peruano, do pé dos Andes até a fronteira com o Brasil, e o estado do Acre e do Sul do Amazonas, que contêm respectivamente a área do Alto Juruá e Purus e o vale do Javari (1).

Os grupos Pano chamados *nawa* formam um subgrupo desta família por terem línguas e culturas muito próximas e por terem sido vizinhos por tanto tempo quanto existem fontes históricas sobre a região.

Cada um deles se autodenomina de *huni kuin*, homens verdadeiros, ou seja, gente com costumes conhecidos. Uma das características que distinguem os *huni kuin* e do resto dos homens é o sistema de transmissão de nomes próprios, ligado à divisão em metades e à alternância de geração na transmissão de nomes (veja capítulo sobre organização social) Este sistema existe tanto entre os Kaxinawá quanto entre os Sharanawa, os Mastanawa, os Yaminawa e outros *nawa* (2).

Nos primeiros relatos de viajantes na área existe uma confusão de nomes de etnias que persiste até hoje. Isto porque os nomes não refletiam um consenso entre os denominadores e os denominados. O denominador Pano chama (quase) todos os outros de *nawa*, e a si mesmo e seus parentes de *huni kuin*. Assim os Kulina são chamados de *pinawa* (os que fedem) pelos Kaxinawá, enquanto que os Paranawa chamavam os próprios Kaxinawá de *pinawa* (3).

Tastevin, padre francês, dá toda uma lista de grupos Nawa que hoje em dia não existem mais sob este nome: os Kununawa (comedores de cogumelo), os Toxinawa (os amarelos), os Kontanawa (*konta* significa coco), os Marinawa (*mari* significa aguti), os Takanawa (comedores de fígado), etc. (4) O próprio nome dos Kaxinawá parece ter

---

1. Kensing (1985: 224-227) fala, num *Retrospect e Prospect* de pesquisas feitas sobre os Pano, de "eleven constituent groups, namely, the Amahuaca, Capanahua, Cashibo, Cashinahua, Chacobo, Isconahua, Marubo, Matses/Mayoruna, Sharanahua, Shipibo/Conibo, and Yaminahua".

2. Os Mastanawa não vivem mais em grupos separados. Uma parte vive em comunidades mistas de Sharanawa, junto com remanescentes de Marinawa e Chandinawa. Outra parte vive com os Yaminawa que contam entre seus membros descendentes de outros tantos nawa. (Kensing, 1985:251-252, 265-266; Townsley, 1989: 8-15. Veja também nota(5). Para o sistema de denominação e as regras matrimoniais a ele ligado, veja adiante.

3. Tastevin, 1925: 24, 415. Os Kulina são antigos vizinhos e inimigos dos Kaxinawá, e pertencem ao grupo lingüístico Arawak ou -segundo outros- Aruã.

sido originalmente um insulto. *Kaxi* significa morcego, canibal, mas pode significar também gente com o hábito de andar de noite (5).

Hoje em dia os Kaxinawá chamam todos aqueles grupos aparentados de Yaminawa; tanto aqueles que mantêm contato com os brancos quanto os grupos Pano que vivem nas cabeceiras dos rios entre o Alto Juruá e o Purús e continuam afastados e escondidos, sem contato "pacífico" com a sociedade nacional.

Os primeiros relatos de viajantes na área do Alto Juruá que falam dos Kaxinawá consideram o Muru, o Humaitá e principalmente o Iboiçu, três afluentes do Envira (por sua vez afluente do Juruá), como o habitat "original" dos Kaxinawá, antes da chegada dos seringueiros. Destes rios eles ocuparam a margem direita, sendo a margem esquerda ocupada pelos Kulina (McCallum, 1989:55; Tocantins, 1979:105-107). Parece que já no século dezoito os colonizadores organizaram excursões à procura de escravos nesta região. Mas deste primeiro contato não se tem nenhum registro (6). Estas primeiras incursões foram muito fragmentárias e de curta duração.

"Os dados sobre a situação pré-contato são muito escassos (...) O que se pode dizer com segurança é que os Kaxinawá foram alcançados, a partir do terceiro quarto do século XIX, por duas frentes extrativistas; uma itinerante e de pouca duração, composta por caucheiros peruanos; a outra sedentária e estável, formada por seringueiros nordestinos"(Aquino, 1976:38).

Em 1925 Tastevin escreve que o Rio Muru, onde se concentravam os Kaxinawá, foi invadido em 1890. Os primeiros anos passaram sem maiores conflitos: "*ce n'est guère qu'en 1898 que commencèrent les massacres. Rien de plus facile qu'en finir avec une tribu gênante*". Cercam a maloca durante a noite e botam fogo de madrugada. Poucos escapam, só crianças e mulheres são presas vivas. "*En général ce furent les Péruviens demi-civilisés de l'Ucayali qui, lancés en avant-garde, à la recherche du Castillo, Elástica, se montrèrent les plus ardents dans les correrias*". (Tastevin, 1925:419).

---

4. Tastevin (1925: 415). Townsley (1989: 8) trata desta confusão a respeito do nome do grupo por ele estudado na introdução da sua tese: "*It was actually extremely difficult to know who, precisely, the Yaminahua were (...) It also became clear that names such as Yaminahua or Sharanahua were of relatively recent invention and had become accepted ethnic labels only as a result of non-native immigration to the area. All Yaminahua also answered to a variety of other nahua names (...)*" Veja o conto Kaxinawá sobre o mesmo problema em rodapé(5).

5. Erikson em *How crude is Mayoruna Pottery*, s.d., diz que o nome dos Cashibo também foi dado com a intenção de ofender, significando para os denominadores Shipibo "morcegos canibais". Em rodapé, Erikson cita Torralba (1986: 12-13), que diz que os Yaminawa querem dizer com o nome "Kaxinawá" que estes teriam o costume de andar de noite como morcegos.

Uma história Kaxinawá conta que foram os brancos que inventaram o nome: "A primeira vez que os brancos se encontraram com um índio, este estava sem roupa e brincava com um morcego (...) Os brancos perguntaram ao índio quem era ele e ele, que não entendia Português, respondeu na sua língua: estou matando morcego. O morcego a gente chama *kaxi*. Então o branco botou um nome nele - sua tribo e você se chamam Kaxinawá. "Em O jacaré serviu de ponte, 29.

6. Aquino, 1976: 44; As primeiras notícias sobre os Kaxinawá apareceram em 1905 no Relatório do Prefeito do Alto-Juruá ao então Ministro do Interior. Nesse relatório foram mencionadas aldeias de Kaxinawá nos rios Acuraua, Alto Tarauaca, Muru, Iboiçu, Humaitá, Jordão e sobretudo no Alto Envira.

A onda dos caucheiros peruanos não demorou mais que vinte anos. Para conseguir o caucho, as árvores precisam ser cortadas e a região ficou logo esgotada (7). Já a borracha, *Hevea brasiliensis*, é extraída dos cortes feitos com uma regularidade que preserva a árvore. Por isso a chegada dos seringueiros brasileiros não foi passageira, apesar dos altos e baixos no mercado.

A primeira crise na extração da borracha ocorreu entre 1911 e 1920. Neste momento estagnou-se o fluxo migratório de nordestinos do Ceará para o vale do Alto Juruá e Purus. Até esse momento o fluxo fora muito intenso. Em 1913 a região do Juruá contava 40.000 cearenses, e o Purús 60.000 (Aquino, 1976:40). A população indígena do Muru e Envira tinha caído correlativamente: era um décimo da população da área. As correrias não foram a única causa das mortes; muitos morreram em diversas epidemias, de gripe a sarampo.

A violência era organizada. A função dos *mateiros* não era somente abrir estradas de seringa, era também *limpar* a área de índios *brabos*. A reação dos Kaxinawá era roubar e assaltar. Alguns grupos porém deixaram-se *amansar* pelos seringalistas. Foi o que aconteceu com um grupo de Kaxinawá do Iboiçu, que aceitou trabalhar para Felizardo Cerqueira em troca de mercadorias. Felizardo levou-os do Iboiçu para o Alto Envira e de lá, em 1919, para o Tarauacá, onde foram usados no massacre dos Papavó (McCallum, 1989:57). Em 1924 chegaram ao rio Jordão, onde estão até hoje, muito tempo depois da morte do patrão. Os Kaxinawá mais velhos deste rio ainda estão marcados com as iniciais FC do nome do patrão. Eles são os seringueiros Kaxinawá estudados nos anos setenta por Terri Aquino.

Os Kaxinawá do Envira foram igualmente incorporados como mão de obra nos seringais. Entre 1910 e 1920, porém, a tensão explodiu e os Kaxinawá do Seringal União mataram o seringalista e sua família, saquearam o *barracão* e fugiram para o Curanja no Peru.

Juntaram-se estes rebeldes aos outros Kaxinawá, fugidos anteriormente para o Peru (Alto Purus e Curanja), ou foram eles os primeiros a chegar no território dos Yaminawa? "*My oldest informants*", diz um rodapé de Kensinger, "*told me that their fathers, as young adults, had fled before the advancing Brazilians to the watershed between the Juruá-Envira River drainage bassin to that of the Curanja-Purús without ever seeing them*" (1975:11).

Até o ano 1946, os Kaxinawá do Peru ficaram lá, na mata virgem, longe dos rios navegados pelos comerciantes. Eles preferiam a independência e o isolamento à dependência que implicava maior acesso a armas e utensílios de metal. Através dos Yaminawa eles conseguiam algumas coisas, mas parece que em meados dos anos quarenta decidiram que precisavam de mais e mandaram uma equipe de seis homens para o Rio Taraya para negociações diretas.

---

7. Esta não era a única razão da retirada dos Peruanos. Havia conflitos de fronteira entre o Brasil e o Peru que foram resolvidos pelo tratado de 1909. Euclides da Cunha, *Um Paraíso Perdido* (edição 1986).

Kensinger diz que os Kaxinawá assaltavam os Marinawa, procurando ovos de tracajá na beira do Alto Curanja, e que estes assaltos diminuíram o tráfico no rio, o que provocou uma falta de objetos de metal. Mas Schultz, viajante gaúcho, afirma o contrário:

"No verão (os Marinawa e Charanawa) costumam viajar rio acima para visitar os índios Kachinauá, dos quais "compram", quase à força, objetos manufaturados, dando em troca outros muito usados e quase imprestáveis da nossa civilização. Em virtude de possuírem armas de fogo sentem-se superiores aos hospedeiros"(Schultz, 1955:196).

O fato é que chegou o momento em que se tomou a decisão de procurar o contato com a *civilização*. Uma decisão de profundas conseqüências, e questionada pelos próprios Kaxinawá.

O contato pode ser inevitável a longo prazo. A curto prazo, no entanto, ele depende da iniciativa do grupo, que numa geração anterior tinha escolhido a posição contrária. Isto, numa região onde ainda hoje vivem etnias, grupos de língua Pano e Arauak, que evitam qualquer contato com a sociedade branca. Eles fazem o que Kensinger diz que os Kaxinawá faziam: se escondem e assaltam para roubar metal.

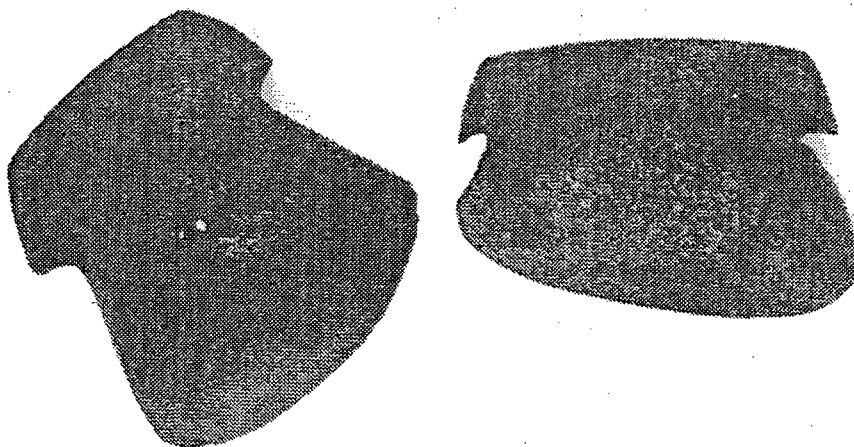
Por causa do *metal* é que foi tomada a decisão de descer os grandes rios, em direção aos brancos (8). No pensamento Kaxinawá a ida e volta entre a mata virgem e os grandes rios é um dilema antigo que se reflete em seus mitos sobre os Incas.

## 2. A figura do Inca.

O Inca é uma figura mítica que chama a atenção do pesquisador desde que este começa a ter uma idéia dos temas frequentes na mitologia Kaxinawá. O nome *Inka* aparece com referência a dois fenômenos; refere-se, de um lado, a um povo histórico com o qual os Kaxinawá parecem ter mantido contato em tempos muito remotos, quando ainda moravam ao pé dos Andes: o centro do mundo onde nascem os rios; de outro lado refere-se ao Rei-Deus, o *Inka kuin*, o verdadeiro Inká (pronúncia Kaxinawá) que é *huni kuin* e vem buscar as almas dos mortos no caminho para o céu, para viver com ele na sua aldeia celestial.

---

8. O filme feito por Deshayes, P. e Keifenheim, B. (1977-1979, 52 min) entre os Kaxinawá de Balta, *Kape le crocodile ou l'histoire à l'indienne*, trata desta problemática. O filme começa com o mito que explica porque uma metade da humanidade tem metal e a outra não tem. Os que não conseguiram atravessar o jacaré que servia de ponte da terra da origem do mundo para a terra do outro lado do grande Rio, são os indígenas do Amazonas. O erro foi ter dado de presente ao jacaré, um jacarezinho, primo dele. Ele ficou com raiva e não deixou mais passar ninguém.



Machado de pedra dos Kaxinawá: 1950.  
Foto da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz.

Os Kaxinawá me explicaram que estes dois seres são "ontologicamente" diferentes: o *Inka pintsi* é gente, é um Inca com fome de carne, e o *Inka kuin* é o ser que mora no céu.

Segundo o mito, o *Inka pintsi* vivia antigamente com seu povo nas montanhas onde tinha tudo: tinha metal, ouro, abundância de legumes e roupas lindas. Suas aldeias eram limpas e grandes e os Inca costumavam convidar os Kaxinawá para dançar com eles; em Kaxinawá, *inkaki* e *nawanki* significam dançar e cantar. A festa terminava inevitavelmente em morte: os que tinham dançado eram mortos e comidos. Os que só tinham olhado eram mortos mas não comidos (Capistrano de Abreu, 1914:443).

Outro mito conta que quando a rata parteira, *xuya*, ainda não tinha ensinado aos Kaxinawá como facilitar o parto com banhos de ervas e outras técnicas, chamava-se o Inca na hora do parto. Este cortava a barriga da mulher que conseqüentemente morria e era levada por ele, enquanto os Kaxinawá ficavam com a criança.

Os Kaxinawá se cansaram das práticas canibais e da avareza dos Inca e decidiram refugiar-se na mata densa, longe dos grandes rios, longe dos maus aliados, preferindo "não saber nada, não entender nada e não ver nada. Como viviam bem!" (Capistrano, 1941:443).

"O *Inka kuin*", o ser imortal do céu, ele mesmo *huni kuin* mas em outro plano, "não tem nada a ver com o *Inka pintsi*, que é gente, *huni betsa*", (gente outra) (Antônio). Ele é como um Deus, vem mostrar um dos caminhos que a alma pode seguir para chegar ao céu, *nai*. O caminho do Inca, *bai Inka*, é largo e limpo, sem



espinhos ou galhos que dificultam a passagem (o contrário do caminho do Deus cristão, que é estreito e espinhoso)..(Veja capítulo sobre a morte).

O que os dois Incas têm em comum é a limpeza e a grandeza. Parece que se houve um contato histórico entre os Kaxinawá e os Quéchua (de onde vem a palavra *Inka*: Rei), este deixou suas marcas no ideal saudoso do mundo paradisíaco do Inca no céu, *nai*.

O Inca do céu, porém, também tem em comum com os Incas o caráter insocial; é um ser ambíguo, tipo *Trickster*, nunca totalmente confiável. Pode receber bem, mas geralmente demonstra falta de generosidade. Ele é o dono do sol, do calor, do frio e do escuro, coisas que guarda em buracos tapados no centro do céu. A aranha *Yutan* (que significa também *friagem*: as três semanas de frio na mudança da estação de chuva para a seca) e o Gavião, *Tete*, são seus parentes; moram com ele, comem da sua comida e ganharam um frasco de sol e de calor, para abrir e fechar à vontade. O urubu fede tanto que o Inca não o aguenta por perto e nega-lhe qualquer favor.

A versão terrestre da competição celestial pelo sol, o escuro e o frio, monopólios do Inca e de seus parentes, dá-se em torno de bens culturais como a banana e o fogo. Aqui também são o Inca e seu povo que monopolizam os bens e recusam-se a dar a sobra aos Kaxinawá que, com a ajuda de animais *huni kuin*, roubam e vingam-se do *Yauxi nawa* (o estrangeiro avaro). Quer dizer que o Inca é o protótipo do "outro" com suas qualidades e riquezas fascinantes, mas com um comportamento esquisito, insocial, porque não responde às expectativas mais evidentes que os *huni kuin* têm entre eles.

Quem casa com uma mulher tem compromissos com relação aos sogros e aos cunhados; trabalha com e para eles, mora com ou perto deles e compartilha sua caça com a família da mulher. O Inca, por sua vez, casava com uma mulher *huni kuin*, levava-a para sua aldeia e não queria mais saber dos parentes dela. Assim fizeram os brancos, peruanos e brasileiros, desde os primeiros contatos. Enquanto possuidores de preciosidades e de metal, os *huni kuin* procuravam aliar-se a eles, mas estes logo se mostravam tão insociais quanto o tinham sido os Inca; *yauxi nawa* também.

A dialética dos Kaxinawá com relação aos povos possuidores do metal aparece assim como uma questão antiga e ao mesmo tempo muito viva ainda. A função dos mitos sobre os Inca é a reflexão sobre o problema do contato com os *nawa* (estrangeiros) de hoje, os brancos. Mitos mudam com o passar do tempo. Neste sentido a figura típica do Inca pode revelar-nos mais sobre o atual modo de pensar dos *huni kuin* sobre suas relações com outras culturas do que sobre os tempos remotos e hipotéticos de sete séculos atrás.

McCallum vai mais longe: "*The answer to the question "Who are the Cashinahua Incas?" could (...) be themselves.*" (1989b:20). As características do outro, não-*huni kuin*, ou seja o ser insocial, são traços bem conhecidos também entre eles: avareza e generosidade, raiva, ciúmes, paixão sexual e fome de carne. A sociedade não é dada, é sempre algo a ser construída.

*"But it is important to bear in mind here that the continuation of true human social life is dependent upon a double separation: between themselves and Nawa (foreigners) on the one hand, and between themselves and the dead, the spirits, on the other. The entire sequence of Inca myths can be read as the story of the making and the making possible of this separation."* (McCallum, 1990:20)

A história do Inca leva-nos assim à questão da identidade étnica através do contraste, o que, no entanto, não faz parte do assunto deste capítulo. O que nos interessa aqui, ainda com relação à figura do Inca, é sua possível significação histórica. O nome é, além de um protótipo das relações de contato inter-étnico do ponto de vista *huni kuin*, uma pista na procura das origens deste povo.

Alguns povos desta região do sudeste amazônico têm a palavra *Inka*, outros não. Faltam referências ao Inca na mitologia dos Yaminawa, vizinhos dos Kaxinawá, mas abundam nas mitologias de outros vizinhos como os Kampa, os Machinguenga e, no Ucayali, os Shipibo-Conibo (McCallum, 1990:5,9).

Victor Oppenheim lança em 1936 a hipótese que algumas décadas mais tarde virá a ser considerada seriamente pelos arqueólogos e antropólogos da área:

*"As outrora numerosas tribos de "Panos", aparentemente ocuparam esta região do Acre, emigrando das elevadas planícies no pé dos Andes, a oeste e sul do alto Juruá. Os hábitos de gente acostumada a montanhas e terrenos elevados, observam-se entre os "Panos" até hoje. Eles sempre procuram para os aldeamentos e moradias as cabeceiras dos rios e divisores de águas, evitando as margens dos baixos rios. Consta também que os primeiros colonizadores da região encontraram muitas destas tribos sem conhecer o uso da canoa ou o modo de maneja-la".* (Oppenheim, 1936:147)

Oppenheim está de fato falando não de todas as "tribos" Pano, mas daqueles grupos Pano que Lathrap chamou de *interfluviais* (Lathrap, 1970).

Pude confirmar a impressão de Oppenheim ao conversar com um homem velho sobre as saudades que ele sentia dos tempos passados.

*"Nos tempos que a gente morava no alto do barranco bem longe na mata, não tinha tanto mosquito, pium e mutuca. A gente não precisava de mosquiteiro para dormir nem de roupa para nos proteger de dia. Na friagem a gente não sofria por causa do frio, apesar de não ter cobertor nesses tempos. Porque a maloca estava toda coberta de palha até o chão, bem quentinho mesmo. E a gente fazia fogo lá dentro; frio e mosquito não entravam. Mosquito não gosta de fumaça, e tinha muita fumaça, não dava mais para ver o desenho da rede, de tanta fumaça, *kui*, ficava toda preta. Só morcego, *kaxi*, entrava nesta casa. Ele chupava o sangue da gente, e às vezes levava um pedaço de pele, dava medo, o morcego quando entrava, porque ele é *yuxin* (alma)".* (Agosto)

A descrição de Oppenheim pretendia demonstrar a origem dos Panos nas elevadas planícies, mas aquilo que ele chama de diferença entre povos da floresta e das montanhas é na verdade diferença entre povos fluviais e interfluviais. Desta maneira

ele contribui ao debate sobre as origens andinas somente com sua hipótese de que os Kaxinawá tinham vivido perto dos Andes, não com seus exemplos.

D'Ans (1982) compara as culturas ribeirinhas ou a civilização das várzeas (entre os Pano os Shipibo-Conibo) com as interfluviais, chamadas por ele (seguindo Betty Meggers, 1971) de "culturas de terra firme" (entre os Pano, os Yaminawa, Amahuaca e Kaxinawa), de um ponto de vista histórico e ecológico, e afirma que estas diferenças provocadas pelo ambiente são tão cruciais que é impossível pensar em grupos lingüísticos como entidades sócio-culturais já que o tipo de vida dos Kulina (de terra firme) seria ou era mais parecido ao dos Kaxinawá que a vida dos Shipibo.

Um artigo recente de Lathrap, Gebhart-Sayer e Mester (1985:31-119) separa a história dos vários povos de Panos interfluviais, sugerindo que os Kaxinawá ou seus ancestrais conviveram entre 800 e 1200 d.C. com um grupo de fala Quéchua, o que não teria acontecido com os Yaminawa. (Tratarei das consequências desta hipótese para a arte Kaxinawá no capítulo sobre as origens do estilo gráfico Kaxinawá)

Além da palavra *Inka* há outra palavra no léxico Kaxinawá que poderia sugerir um contato antigo com a cultura andina, bem antes das incursões dos caucheiros e até mesmo anterior à chegada dos espanhóis no Peru: é a palavra *mane* que significa metal. Estamos cientes de que a presença de uma palavra indígena para um objeto alienígena não prova a antiguidade do uso deste objeto no contexto onde ganhou nome.

Erikson demonstra em *Dans ma langue, mais pas dans ma maison* (s.d.:1), que "*les langues Pano ne sont guère emprunteuses*", com exceção do Cashibo, o que, segundo a interpretação sociolingüística de Erikson, teria a ver com a resignação dos Cashibo num quadro de submissão e aceitação da dominação Shipibo e peruana. Os Pano teriam uma tendência "natural" a recusar palavras emprestadas de outras línguas. Assim um objeto alheio teria um nome na sua língua antes mesmo de ser integrado ao universo material do grupo.

Deste ponto de vista, ter uma palavra para uma coisa não significa nada e a sugestão de Melatti a respeito da importância da presença da palavra *mane* no léxico Kaxinawá não nos levaria longe. Os Kaxinawá têm por exemplo uma descrição para café, *mabex mexupa*, caçuma preta, apesar de raramente tomarem café e nunca em casa. Mas enquanto descrição, a referência do termo à palavra original continua clara, o que não acontece com a palavra *mane*.

Segundo Erikson "*les métaphores sont généralement fonctionnelles et rarement poétiques car la comparaison repose sur l'identité de rôle plutôt que sur la ressemblance*" (ibid.:17). De fato o café tem a mesma função que caçuma, bebida servida às visitas a qualquer hora do dia. *Mane* não tem a mesma associação com machado entre os Kaxinawá que parece ter, segundo Erikson, entre os Marubo (ibid.:21). Em Kaxinawá *mane* significa "metal" e "jóia" e "*objets trazidos pelos forasteiros*" (Montag, 1981.). A palavra para metal cai na categoria funcional das jóias, um uso pouco ocidental de metal; lembrança do tempo dos Inca?

Além disso, a mitologia comparada tem sugestões convincentes, mesmo que ainda incipientes para relacionar o metal aos Inca. Trata-se da comparação por Melatti de mitos Marubo com mitos Kaxinawá (Melatti, 1989: 56-61.).

*Shoma Wetsa*, mulher da mitologia Marubo, tem lâminas de ferro nos cotovelos e é invulnerável, como a onça da mitologia Kaxinawá, que comia seus netos. As duas figuras foram vencidas de uma mesma e única maneira: só o fogo podia matá-las. A associação entre a onça e o metal - invulnerabilidade (tecnológica e mágica), fome de carne (canibalismo) e soberania - passa pela figura do Inca.

Melatti acredita que as coincidências (concordâncias) entre os mitos destes dois povos Pano sustentam a hipótese de uma relação bem mais que passageira entre os Pano e os Quéchua em tempos remotos. Destes tempos os Kaxinawá guardam o fascínio e o medo do povo do metal e com estes antecedentes a associação entre o Inca e o branco torna-se ainda mais verossímil.

### 3. As Aldeias.

Através dos mitos sobre os Inca e as reminiscências destes contatos conflitantes, às vezes procurados e outras vezes evitados, fica claro que em nenhum momento da história dos *huni kuin* encontraremos o ponto zero no qual um grupo isolado e autárquico se defronta de repente e sem preparo com o *nawa*. Quando então em 1946 os seis enviados das aldeias no Curanja voltaram com a notícia da visita de um comerciante brasileiro, os *huni kuin* sabiam o que queriam dele: as mercadorias industrializadas, machetes de metal, espingarda etc.

O comerciante levou madeira e caucho em troca, mas levou também alguns jovens para trabalhar com ele, o que não estava previsto ! (Kensinger, 1975: 10-11) Depois, em 1951, chegaram os viajantes alemães Schultz e Chiara: "Encontramos ao todo oito aldeias, com um número de habitantes que variava entre vinte e cento e vinte indivíduos. Calculamos o número total de indivíduos kaxinauá entre 450 e 500" (Schultz, 1955: 197).

Em consequência desta visita morreu, segundo Kensinger, de 75 a 80 % da população adulta numa epidemia de sarampo. Os Kaxinawá, porém, consideravam as filmagens da equipe como os causadores da onda de mortes: o filme reduz a imagem da pessoa e assim, com seu *yuxin yuda* diminuído, a pessoa morre (9).

Os sobreviventes fugiram para o Envira e o Jordão no Brasil, onde moravam seus parentes empenhados no trabalho nos seringais. Mas já na época seca do ano seguinte, a maior parte dos refugiados resolveu voltar para o Curanja onde não tinha

---

9. Comunicação pessoal de Patrick Deshayes. O filme de 1951 foi parcialmente incluído no filme de Deshayes e Keifenheim, 1977-1979.

nem seringa, nem patrão. Poucos anos depois, em 1955, Kensinger ali contou 96 pessoas vivendo em duas aldeias (Kensinger, 1975: 11).

Kensinger chegou na qualidade de missionário-lingüista do *Wycliff Bible Translators(WBT)/Summer Institute of Linguistics(SIL)* e saiu como antropólogo. Depois dele foram outros missionários do *SIL* que continuaram o estudo da língua, traduziram a Bíblia e implantaram escolas para educação bilíngüe e catequese (10). Em 1981, com a tarefa cumprida, o *SIL* deixou a área.

Balta, a maior comunidade Kaxinawá no Peru, é uma criação do *SIL* (11). Com a chegada dos missionários foi construída uma pista de pouso para o transporte de bens de Pucallpa e instalado um rádio que mantinha contato com a base do *SIL* em Yarinacocha. No início dos anos setenta Balta tinha atraído tantos Kaxinawá que seu número chegava a 800.

A segunda maior aldeia Kaxinawá no Peru, Conta, foi construída no Purus, perto de Puerto Esperanza em 1968 por Kaxinawá vindos do Envira. Em 1985 Conta tinha superado Balta em número de habitantes, basicamente graças à migração de Kaxinawá de Balta e Santarém, aldeia acima de Balta, que deixaram o Curanja à procura de novos caminhos para conseguir os produtos que até então eram fornecidos pelos missionários.

Conta mantém relações comerciais com Puerto Esperanza, pequeno porto construído ao redor de um posto militar de fronteira. Alguns Kaxinawá de Conta têm feito serviço militar neste porto, experiência marcante e na maior parte dos casos traumática.

As duas aldeias Kaxinawá onde fiz minha pesquisa de campo, Cana Recreio e Moema no alto rio Purus, representam a junção destas duas tradições Kaxinawá do último século: a peruana e a brasileira. A primeira culturalmente mais indígena, mas marcada pelos missionários e o contato com os militares peruanos, e a segunda mais

---

10. O *SIL/WBT*, "Instituto de Verão", é a maior sociedade de missionários protestantes no mundo em termos de membros trabalhando no exterior (Hvalkof and Aaly, 1981: 9). Trata-se de uma organização com duas faces; uma, dirigida para os fiéis nos EUA, leva o nome *Wycliff Bible Translation*, e é responsável pela criação de fundos; a outra face do *Janus* (Stoll, ibid.: 23) chama-se *Summer Institute of Linguistics* e é a versão científica apresentada aos governos dos países onde querem desenvolver seu trabalho messiânico. É o *SIL* que, de fato, desenvolve a pesquisa etnográfica e lingüística e traduz a Bíblia em línguas indígenas. A *WBT* e o *SIL* colhem recursos e recrutam seus membros na ala conservadora do protestantismo americano: os evangélicos e os fundamentalistas. Os primeiros têm expectativas milenárias e os segundos acreditam ver a materialização do diabo em tudo o que questiona a palavra de Deus. Para poder trabalhar em países católicos ou socialistas, o *SIL* simula neutralidade ideológica e alega que seus objetivos principais são científicos.

O fundador, Townsend, conseguiu assinar em 1945 um contrato com o Ministério de Educação Pública do Peru, rompendo assim o monopólio católico na educação indígena. Em 1948 foi instalado *The Jungle Aviation and Radio Service*, que prestava também serviços ao governo. Os bispos protestaram mas não conseguiram que o *SIL* fosse proibido. Para mais informações sobre o *SIL* no Peru veja d'Ans, 1981: 145-162, e sobre sua atuação em outros países veja *Is God an American?*, 1981. O *SIL* não trabalhou entre os Kaxinawá no Brasil.

11. Não foi possível visitar as aldeias no Peru; me baseio em McCallum, 1989: 69-70.

dispersa e familiarizada com a cultura seringalista pelo trabalho de duas gerações para o patrão.

As histórias de vida dos Kaxinawá de Cana Recreio e Moema contam a longa viagem entre o Envira e o Jordão no Brasil e o Alto Purus e o Curanja no Peru até parar em Cana Recreio, no Purus do lado brasileiro.

Em abril de 1989, meio ano antes de minha chegada na área, um terço da população de Cana Recreio fundou uma nova aldeia: Moema. Durante minha estadia lá a nova aldeia tinha sete casas. Seis das sete casas eram habitadas pelas famílias de Cana Recreio que seguiram os três líderes da oposição a Pancho (líder de Cana Recreio): Edvaldo e os dois professores, Paulo e Raimundo. Uma das sete casas era de uma família (extensa) de Fronteira, que já morava há três anos no lugar.

Fronteira é a terceira comunidade Kaxinawá na área indígena do Alto Purus. Ela é a mais antiga no rio Purus do lado brasileiro e foi fundada pelos Kaxinawá seringueiros do Envira (12). O líder desta aldeia, Mário Domingos, mudou-se do seringal Vista Alegre, no Envira, para o seringal Triunfo, no Alto Purus, no início dos anos setenta, a pedido do dono do referido seringal, Chico Raulino.

Este seringal encontra-se na margem oposta a em que foi morar Mário com seus seis irmãos. Em 1977, o CIMI (Conselho Indigenista Missionário), atuante na área junto aos Kulina que moram rio abaixo e rio acima dos Kaxinawá, convidou Mário e seus irmãos a participarem da reunião organizada para a reivindicação da terra na margem direita do Alto Purus. A terra foi delimitada no mesmo ano, mas em 1989 a Área Indígena do Alto Purus (AIAP) ainda não estava demarcada (13).

O posto da FUNAI foi instalado em Fronteira, que ganhou uma pista de pouso, hoje em desuso, uma escola, uma farmácia, um rádio ligado à intendência da Funai em Rio Branco e uma casa para o chefe do posto, que acabou servindo de casa para a família do líder Kaxinawá, Mário.

Em 1978 os voluntários do CIMI convenceram um grupo de umas trinta e duas pessoas em Santa Rosa, na fronteira com o Brasil, que desceram durante o ano anterior o Curanja e o Purus, vindo de Balta, a se mudarem para o posto da FUNAI em Fronteira. Este grupo tinha como líder Francisco Lopes da Silva, Pancho, que fundaria dois anos mais tarde a aldeia de Cana Recreio, a uma hora e meia de descida de Fronteira.

---

12. A história da fundação de Fronteira e Cana Recreio foi exaustivamente descrita por McCallum, 1989: 65-86. Suas informações a respeito de lugares e datas no vai e vem dos protagonistas enriqueceram substancialmente este parágrafo.

13. CEDI, *Povos Indígenas do Brasil-85/86*: 268: Kaxinawá/Kulina, AI Alto Purus, Identificada, Processo Funai/BSB/3279/77. Planta de delimitação de 17/01/83. 265000,00 ha. População 700. Funai 85.

Quando saí da área, no final de julho de 1989, os líderes estavam se preparando para demarcar a área em agosto, ou seja, iriam fazer uma viagem pelas extremas da área na presença do Chefe do posto da Funai e um agrimensor, abrindo um caminho para visualizar os limites da área. Parece, no entanto, que a falta de recursos impossibilitou a realização da viagem até agora (junho de 1990).

Mário e seus irmãos vieram do Envira. O último contato deles com a vida na aldeia deu-se através das histórias de sua avó e dos irmãos dela, um dos quais tinha sido o último líder Kaxinawá no Envira. Depois da sua morte, os Kaxinawá espalharam-se em grupos de três a quatro famílias pelos seringais, adaptando-se cada vez mais à cultura e à língua geral (o português dos seringueiros) da região e da floresta (Informação pessoal de Mário).

O realdeiamento em Fronteira é um processo que até hoje não foi concluído. As casas ficam distantes umas das outras, há umas dez cabeças de gado pastando entre as casas, e as famílias mantêm uma economia relativamente independente. Há, por exemplo, intercâmbios individuais com os *marreteiros* que navegam o rio e vendem mercadorias em troca de borracha, couro de gado e galinhas. O líder não controla estas transações e não existe uma cooperativa responsável pela economia da comunidade como um todo, como acontece em Cana Recreio.

Uma série de trabalhos no entanto, são feitos em conjunto: as pescarias coletivas no lago ou nos igarapés com timbó (barbasco), a abertura de novos roçados e as expedições de caça por ocasião de grandes festas. Um problema para a realização destas festas, é que Fronteira não tem líderes de canto para "puxar" o canto.

A ausência de pessoas idosas que tenham vivido uma vida aldeada (no Peru) quando adultos, provoca um relativo (e temporário?) esquecimento de elementos da cultura ao nível dos rituais, da língua e na cultura material. Assim como não há nenhum homem ou mulher que saiba todos os cantos do *katxanawa*, ritual da fertilidade, do *txirin*, ritual de iniciação do líder de canto, ou do *nixpo pima*, iniciação da criança; não há mulher que saiba tecer ou desenhar *kene kuin*, o estilo Kaxinawá de desenho geométrico.

Entre os Kaxinawá de Fronteira e os Kaxinawá de Cana Recreio existe uma competição ambígua de identidades. Os últimos insultam os primeiros chamando-os de "caboclos", pessoas incultas, que esqueceram de cultivar as artes dos antepassados, e estes chamam os outros de "índios", com o significado regional de atrasados.

Numa reunião das três aldeias (Cana Recreio, Moema e Fronteira), convocada por ocasião da visita de Siã (representante das comunidades Kaxinawá do Jordão), os líderes de Fronteira enfatizaram, no entanto, que eram índios, que era preciso resgatar "nossas festas, nossa medicina, nossa língua e nossa arte de fazer *disi keneya*" (rede com desenho) e que para isto iriam precisar da ajuda de parentes peruanos. Até agora, porém, os imigrantes peruanos em geral têm se estabelecido mais em Cana Recreio devido à afinidades e também aos laços familiares.

Na mesma reunião, por outro lado, falou-se muito em modernização, aumento de produção e comercialização dos produtos. O interesse do líder Mário em atrair mulheres peruanas para sua aldeia, se justificava não só em termos de resgate da identidade étnica, mas também em termos econômicos com relação ao interesse dos brancos: as redes Kaxinawá com desenho valem bem mais do que as redes tecidas em estilo regional, somente com listas de cores diferentes. As listas entre os desenhos aparecem no entanto também nas redes tradicionais, e parece haver na rede feita hoje

em dia um aumento considerável do espaço desenhado em comparação com as redes trazidas por Schultz em 1950/51 (guardadas no Museu Paulista da USP) e por Kensinger nos anos sessenta (catálogo do Haffenreffer Museum).

Voltemos à história da fundação de Cana Recreio. O grupo de Pancho ficou dois anos em Fronteira. Em 1980 Pancho comprou perto do igarapé Recreio a casa de um seringueiro que fora obrigado pela FUNAI e o CIMI a sair da área, por ocasião da instalação da AIAP (Área Indígena do Alto Purus). O estabelecimento de Pancho, seus dois sogros e suas famílias, seria o início de uma aldeia que iria crescer muito, graças às viagens de Pancho ao Peru, de onde sempre trazia mais parentes.

Embora tenha nascido no Envira (seringal Simpatia, por volta de 1938), Pancho passou a infância em Balta e tem os parentes mais próximos no Peru. Quando tinha mais ou menos dez anos Pancho foi adotado por uma família de colonos em Santa Rosa, o mesmo vilarejo onde foi contactado em 1977 pelo CIMI. Aos dezoito anos viajou pelo Purus com um marreteiro, até seu casamento em 1966 com Luiza, sua primeira mulher que, na época, tinha quatorze anos.

O pai de Luiza, Agosto, tinha recém chegado do Jordão, onde trabalhara durante dez anos como seringueiro em Porto Alice. O resto de sua vida, Agosto tinha vivido no Peru, onde aprendeu a ser líder de canto e ervatário. Na qualidade de sogro, Agosto seguiu Pancho quando este decidiu sair de Balta em 1977. Durante o ano anterior inteiro Pancho permanecera na base do SIL em Yarinacocha, de onde voltou crente. De regresso a Balta, julgava-se vítima de *feitiço*, e resolveu migrar com a família rio abaixo.

Do grupo que acompanhou Pancho faziam parte também sua sogra, Maria Pinheiro, ex-mulher de Agosto que ficou com somente uma mulher, Alcina, irmã menor de Maria, e o marido de Maria, Sampaio. Sampaio casou com Maria quando esta estava no Jordão. Apesar de ter vivido muito tempo no seringal, Sampaio era um respeitado líder de canto e ervatário. Sampaio tornou-se sogro de Pancho quando do casamento deste com a primeira filha que teve com Maria, Maria Anisa, no final dos anos setenta.

Alcina tornou-se sogra de Pancho através do casamento deste com Maria Antônia, primeira filha de Agosto com sua segunda mulher, e atual esposa de Edvaldo, líder da nova aldeia Moema. Não ficou claro se em algum momento Pancho teve três mulheres ou se casou com Anisa após ter perdido Antônia.

Portanto a família extensa de Pancho contava dois sogros, ambos líderes rituais e conhecedores das plantas medicinais, e duas sogras, das quais Maria Pinheiro era a mais velha e a mais poderosa, conhecedora também das plantas e de certas canções rituais e curativas. Assim, Pancho fundou a nova aldeia com um núcleo de pessoas capazes de reproduzir uma comunidade *huni kuin* (14).

---

14. Uma Comunidade *huni kuin* precisa de dois ou mais *focal males*; um líder político e um líder de canto (que é geralmente também ervatário). No esquema ideal de Kensinger (1976) estes dois fundadores teriam que casar um com a irmã do outro e deveriam pertencer a metades diferentes. A regra de que os casamentos aconteceriam de preferência dentro da mesma geração (*marriage sections and alternating*



Nos primeiros anos de existência de sua comunidade, Pancho ainda fez várias viagens a Balta e convenceu muita gente a vir morar com ele em Cana Recreio; trouxe entre outros a mãe, Teresa, suas irmãs Rosa e Marlene, seus cunhados e dois irmãos.

A saída do *SIL* de Balta dificultou a venda do artesanato anteriormente trocado pelos missionários por mercadorias e remédios. Além disso, o acesso a Pucallpa por avião tornou-se inviável devido à crise política no Peru. Em contrapartida, no Brasil os indígenas recebem medicamentos de graça, têm direito a aposentadoria, têm a terra garantida e um acesso relativamente fácil à cidade.

Durante os quatro meses em que fiquei em Cana Recreio e Moema, quase sempre havia visitas do Peru. Os visitantes me explicaram que o objetivo da viagem não era só rever os parentes. Vinham para verificar se era mesmo melhor viver no Brasil do que no Peru. Portanto, a migração contínua é maior do Peru para o Brasil do que vice-versa. Os que voltam para o Peru dizem que vão buscar parentes.

Mas nem todo mundo quer viver em Cana Recreio. Moema foi criada em razão de conflitos com o líder. Vale dizer que esta tendência à cisão de aldeias é comum entre os Pano e reflete a base democrática que constitui a comunidade. Todo pai de família pode decidir, por quaisquer motivos, mudar-se para outro lugar a fim de construir uma nova comunidade, se tiver a habilidade de persuadir outros a segui-lo. Não existe coerção nestes casos; cada indivíduo, mulher ou homem, escolhe onde e com quem mora. A única pressão é afetiva; ninguém gosta de morar longe dos seus parentes mais próximos.

Às vezes um conflito pode ser a causa explícita de uma cisão, mas outras causas subjacentes tornam este movimento mais cíclico, mais "típico" do processo social Kaxinawá e Pano. Na verdade o tamanho e a idade ideal de uma aldeia dependem da quantidade de caça e de peixe disponíveis ao seu redor e da situação dos roçados, que tendem a ficar cada vez mais distantes das casas com o passar dos anos e o crescimento da comunidade.

A versão, descrita a seguir, das causas que levaram à separação em Cana Recreio é um resumo das explicações dadas no auge do processo. E toda separação dói. Trata-se pois de uma versão emocional e política. A situação porém estava longe de um estado de guerra; os dissidentes e os que ficaram continuavam se visitando, assim como para mim não havia, na prática (apesar das "fofocas e mentiras" que inicialmente me assustavam), nenhuma dificuldade em ir e vir de uma aldeia à outra. Mais ainda: antes de ter-se passado um mês da separação, a nova aldeia já era reconhecida e participava das reuniões organizadas por Fronteira e Cana Recreio para articular uma colaboração maior entre as aldeias Kaxinawá da área.

---

*namesake groups*) não me parece tão rígida quanto a preferência explícita por casamentos fora da metade (veja capítulo sobre parentesco).

Pancho, líder político, tem na metade oposta a sua dois líderes de canto, uma situação que não ocorre em Fronteira onde sete irmãos ocuparam a mesma terra e delegaram a autoridade (para negociação com estranhos e organização de trabalhos comunitários) ao irmão mais velho, mas mantiveram distância e autonomia e vivem sem o contrapeso do líder de canto da outra metade.

Voltemos à "briga". Durante os primeiros anos da aldeia, o líder monopolizava o comércio com a cidade de Rio Branco. Quando os dois professores da aldeia começaram a viajar anualmente para a capital, por ocasião dos cursos de alfabetização organizados pela Comissão Pró-Índio (CPI-Acre), seus parentes mais próximos preferiram mandar suas redes e capangas por eles, esperando ganhar mais do que na cooperativa organizada pelo líder.

Assim, além de agora os professores terem um controle sobre negócios que anteriormente o líder resolvia sozinho, os dois professores também foram os primeiros, e até hoje os únicos, a receberem salário (15). Isto significava que, de fato, eles podiam trazer mais para as redes e capangas, já que, na cidade o líder tinha que viver do dinheiro do artesanato da sua aldeia.

Parece ter sido o fato de exigir dos professores metade de seus salários para a comunidade que polarizou o conflito. Era também o conceito Kaxinawá de liderança que estava em questão. O líder tem o dever de ser o parente mais generoso da aldeia, o homem com mais capacidade de dar, sem esperar algo em troca. Era assim que, tradicionalmente, os melhores caçadores conquistavam sua posição de homem de palavra e liderança, *xanen ibu* (pai da comunidade).

É difícil conciliar esta lógica com a do mercado. O chefe-comerciante está sempre em perigo, correndo o risco permanente de parecer mais estrangeiro, mais *cariú*, *nawa*, que parente. O descontentamento cresce durante os longos períodos em que está ausente. Na volta ele terá que compensar o tempo em que tinha abandonou seu povo, fazendo prova de generosidade.

Como líder ausente, Pancho tinha seus substitutos. Estes se comportavam então como líderes naturais, conquistando a confiança da comunidade com suas qualidades de caçadores bem sucedidos e trabalhadores incansáveis. Quando de seu regresso, os líderes substitutos tinham que sumir do palco político para marcar a volta do líder.

É uma situação de conflito inerente à situação de contato com os brancos vivida hoje pelos Kaxinawá. E ela está sendo contornada por longas reuniões por ocasião da volta do líder, nas quais cada adulto tem sua vez para falar, e que podem levar de horas até um dia inteiro.

No caso do conflito acima mencionado porém, não houve reconciliação e por ocasião de uma das viagens de Pancho a Rio Branco, parte da comunidade saiu rio acima, a três horas de distância de Fronteira, para construir uma nova aldeia: Moema.

---

15. O salário de Raimundo é pago pela FUNAI, o de Paulo pela Secretaria do Estado (que pagava a metade do salário da FUNAI).

## Segunda Parte:

### C O S M O V I S Ã O

#### CAPÍTULO III

#### XAMANISMO

##### 1. Introdução

O xamanismo como instituição e prática não se apresentou de forma muito explícita durante minha visita aos Kaxinawá do Purus. Quando, no entanto, comecei a ter uma idéia de como os Kaxinawá encaram o mundo, a floresta e a doença, ficou claro que a visão xamânica ainda é muito viva e permeia toda a vida cotidiana.

Alguns papéis tradicionais da sociedade, dada a fase marcadamente transitória em que se encontra, parecem estar em suspenso, em crise ou ocultos. Este parece ser o caso do papel de xamã (*mukaya*). Faz somente quarenta anos que os Kaxinawá do Purus desceram das cabeceiras dos igarapés na mata virgem para o rio Purus, habitado e frequentado por seringueiros, marreteiros e grupos indígenas tradicionalmente inimigos. Neste contato morreu o último xamã poderoso. A partir deste momento, os Kaxinawá confrontaram-se constantemente com o poder espiritual de missionários, pajés brancos e xamãs de outros grupos indígenas.

Para o antropólogo à procura de um xamã, os Kaxinawá explicam que não há mais. Que ainda há gente com conhecimento, mas que perderam o poder. (Alguns ex-xamãs viraram crentes). Esta situação de desamparo não me parece definitiva. Já que doença e mal-estar em geral continuam sendo interpretados em termos de causalidade xamânica, o grupo precisa do xamã como mediador e curador. Os Kaxinawá sofrem constantemente ataques de forças ou entidades espirituais e muito mais ainda de ações de grupos vizinhos. Por isso sentem uma necessidade urgente de retomar o poder de interação com o lado espiritual da realidade.

Dois fatos facilmente observáveis que apontam nessa direção são o uso frequente e público da ayahuasca (aproximadamente duas ou três vezes por mês) e as longas caminhadas solitárias de alguns velhos sem o objetivo de caçar ou de buscar ervas medicinais (explicação geralmente dada). Estas duas atividades mostram uma procura

ativa de estabelecer um contato intenso com o que chamarei daqui em diante a *yuxindade*.

*Yuxindade* é uma categoria que sintetiza bem, a meu ver, a cosmovisão xamânica dos Kaxinawá, uma visão que não considera o espiritual (*yuxin*) como algo sobrenatural e sobre-humano, localizado fora da natureza e fora do humano <sup>(1)</sup>. O espiritual ou a força vital permeia todo fenômeno vivo na terra, nas águas e nos céus. E por ter esta *yuxindade* em comum, a comunicação, a transformação e a percepção dos *yuxin* pelo olhar humano tornam-se possíveis.

Na vida diária vemos um lado da realidade, onde este parentesco universal das coisas vivas não se revela: vemos corpos e sua utilidade imediata. Em estados alterados de consciência (EAC) porém, o homem se defronta com o outro lado da realidade, onde a espiritualidade que habita certas plantas ou animais se revela como *yuxin*, *huni kuin*, gente nossa. Por se manifestar tanto como força vital quanto como alma ou espírito com vontade e personalidade próprias, nenhum termo capta bem este caráter efêmero e polivalente do *yuxin*.

Na região do Purus, os próprios Kaxinawá traduzem *yuxin* por *alma* quando se referem aos *yuxin* que aparecem de noite ou no crepúsculo da mata em forma humana. O uso desta palavra vem da convivência com os seringueiros, que também vêem e falam de almas. Quando se fala do *yuda baka yuxin* ou do *bedu yuxin* da pessoa, usa-se mais *espírito*: "É o espírito da gente que vê, né?, e que fala". Outra tradução usada pelos Kaxinawá é "encantado". Esta tradução é problemática e significativa ao mesmo tempo, razão pela qual vou voltar a este termo mais adiante. Todas estas traduções, *espírito*, *alma* e *encantado*, têm o problema de ter uma carga representativa muito forte na nossa cultura e às vezes palavras como força, energia, mente ou aspecto espiritual parecem estar mais perto do significado de *yuxin*.

Outros pesquisadores defrontaram-se com o mesmo problema. Num seminário sobre sonhos, organizado por Tedlock (1977:26), vários termos descritivos foram sugeridos para contornar a especificidade da palavra indígena que fala da parte da pessoa humana que sonha (viaja de noite):

1. A noção Kaxinawá de natureza é diferente do conceito de natureza usado pelo discurso científico ocidental, a partir do dualismo radical, postulado por Descartes. Este paradigma vê a natureza como matéria sem intencionalidade, oposta ao espírito, razão pura. Este dualismo está sendo superado dentro das próprias ciências exatas, mas continua implícito no entendimento de palavras como natural, sobrenatural e cultural. A noção Kaxinawá de uma natureza com intencionalidade, sede das possibilidades de mil e uma culturas e sobrenaturezas, está mais próximo da noção grega de *physis* (natureza com alma e vontade), que ameaça mas está ao mesmo tempo dentro da *polis* (ordem conquistada do caos do desconhecido), do que da noção (de origem cristã) de natureza versus espírito. Para os Kaxinawá a cultura não é senão uma escolha idiossincrática entre várias possibilidades de ordens, escolha esta, marcadora de sua identidade étnico-cultural que os distingue de outros humanos. A natureza não está fora do humano. O humano está dentro da natureza, reconhece marcos e traços de sua cultura verdadeira (*kuin*) em hábitos, sons e desenhos de animais e espíritos. Para os Kaxinawá a natureza não existe sem ser permeada pelo espiritual (*yuxin*), senão seria apenas pó. É este entendimento que define o xamanismo. Em estados de consciência alterados com relação ao cotidiano, as formas e aparências naturais mostram seu rosto antropomorfo num eterno jogo de transformações. (Para uma interpretação da natureza como *physis* entre os Kamayurá, veja Bastos, 1989.)

*"Kracke suggested that compound terms such as "interactive self", "dreaming self", "free-soul", "life-soul", "breath-soul", or "body-soul" would be useful in indicating to our readers that we do not mean "soul" in the ordinary way we think it in English, which has been influenced by Christian monism."*

Não optei pela palavra *Self* (Eu, Ego) porque esta me parece carregar o mesmo peso cultural que *Soul* (alma), no caso, o da intelectualidade psicanalitizada.

Por ser uma categoria chave para o pensamento Kaxinawá que liga a vida da aldeia e dos indivíduos à floresta, aos rios, aos ancestrais, aos astros e aos outros habitantes da aldeia celeste, usarei a seguir o termo *yuxin* sem tradução se o contexto não precisar de especificação.

É porque a causa última de todo mal-estar, doença ou crise tem suas raízes neste lado *yuxin* da realidade, que o xamã, como mediador entre os dois lados, é necessário. O xamã trabalha com o que tem de *yuxin* no mundo, com a categoria que, pelas razões acima expostas, chamarei de *yuxindade*.

## 2. Os *yuxin* na terra

Para os Kaxinawá a pessoa é uma combinação de (vários) *yuxin* com a carne, o corpo. O resto dos fenômenos animados é composto pelos mesmos elementos: corpo e *yuxin* <sup>(2)</sup>. Os animais têm um lado corporal e um lado *yuxin*, assim como as plantas. Entre os animais há animais com um *yuxin* forte e perigoso, e outros com *yuxin* de poder negligenciável. A qualidade do *yuxin* do animal influencia, como veremos adiante, o regime e os tabus alimentícios dos seres humanos. Os *yuxin* das plantas geralmente não são nocivos ou perigosos. Em muitos jejuns banana e amendoim, por exemplo, são permitidos, apesar dos *yuxin* destas plantas serem mencionados regularmente como fazendo parte do desfile dos poderosos: as almas que aparecem na aldeia a pedido do xamã para curar.

Além de animais e plantas, o reino dos fenômenos animados ainda conta com seres chamados *yuxin*. A qualidade corporal destes seres, que povoam o ar, a floresta e as águas, é essencialmente ambígua, transformável de um corpo em outro. É nesta fugacidade física que se mostra o poder dos *yuxin*. Eles podem aparecer "como gente, *huni kuin* mesmo", assim como na forma de certos animais.

---

2. Erikson (1986:190); Deshayes & Keifenheim (1982:200): "Yura signifie "corps humain". Pourtant, beaucoup de huni kuin étendent son emploi à celui de "être humain". Cette extension sémantique de yura (employé ici dans le sens de "être humain") possède un yushin; au même titre, chaque yushin possède un yura (employé ici dans le sens de "corps"). Mais chacun est d'abord et avant tout yushin pour les Esprits et yura pour les humains."

Para descrever estes *yuxin* poderosos para mim em português, os Kaxinawá sempre falavam "é *huni kuin* encantado, é que nem gente, quando fala, fala nossa língua, *hantxa kuin* mesmo". A palavra "encantado" é problemática pela sua associação aos nossos contos de fada. Mas a escolha pelos Kaxinawá desta tradução (a partir das histórias dos seringueiros ou sugerido pelo *Summer Institute of Linguistics* ?) nos dá duas informações sobre os *yuxin*, que foram confirmadas em conversas de exegese religiosa com meus informantes e que parecem ser uma constante no pensamento xamanístico da área <sup>(3)</sup>.

A primeira informação diz respeito à ontologia Kaxinawá. Quando o *yuxin* se mostra ao homem com o objetivo de interagir com este num nível inteligível para os dois, ele aparece perante a consciência humana como igual ou parecido com o ser humano (aqui a palavra *interactive self*, usada por Basso (1987:86-104) seria útil). E não somente com gente ele é formalmente parecido, mas ele aparece mesmo como *huni kuin* (Kaxinawá legítimo): usa os mesmos desenhos corporais e faciais que os Kaxinawá, o mesmo tipo de adornos e a mesma língua.

Este antropomorfismo foi confirmado por todos os meus informantes e pode parecer uma visão de mundo antropocêntrica. Acho porém que expressa mais o cuidado e o relativismo deste povo com relação ao meio ambiente do que o contrário. A importância dada à mutabilidade dos corpos e ao entrelaçamento dos vários níveis de percepção da realidade, afirma uma noção explícita da unidade do universo humano, natural (o que está na terra ou na água e tem um corpo perecível) e sobre-humano (o que está no céu (*nai*) e tem vida eterna). Usando mais um termo perigoso: reflete a unidade de "essência" entre os seres animados, pois os *yuxin* podem assumir a forma, a visibilidade e mais, o próprio corpo do animal, da planta e do homem.

Para a consciência cotidiana um animal parece ser mudo, é caça, existe para ser morto e comido pelos homens. Da mesma maneira, uma árvore com frutos existe para ser cortada. Certas pessoas, porém, defrontam-se com situações de limite entre o culturalmente conhecido e usado e o desconhecido, com a outra face da realidade, que mostra a dependência do homem e sua vulnerabilidade. O "outro" que serve para ser usado mostra-se paradoxalmente como o "mesmo": *huni kuin* também. Pessoas chamadas para encarar este fato, acabam se especializando na interação com este lado desconhecido e esta interação mudará totalmente sua vida cotidiana: elas tornam-se xamã. A atividade do xamã que procura conhecer e relacionar-se com os *yuxin* é indispensável para o bem-estar da comunidade.

A segunda informação com respeito à visão xamânica de mundo dos Kaxinawá, incluída na tradução de *yuxin* (é *huni kuin* encantado), refere-se à mitologia que sustenta a prática e as crenças xamânicas. A maior parte dos mitos de origem de algum

3. Gow (1988:28): "Shamanism on the Bajo Urubamba is dominated by a single cryptic formula. This is the statement that such-and-such animal, plant or other natural phenomenon es gente, "is a person". A "person", gente or yineru, is probably the best definition of a demon or spirit for people on the Bajo Urubamba: a demon or spirit is something which to ordinary vision is non-human, but which can be revealed as human through the agency of ayahwasca."

bem cultural (o roubo do fogo, a tecelagem, o desenho, a cerâmica, o plantio etc.) contam como este bem, ou a arte de produzi-lo, foi dado aos humanos por um animal. Mas não era um animal qualquer. Este animal "é *huni kuin* encantado".

Para os Kaxinawá o caráter de "encantado" não se refere à ação mágica de algum bruxo que provoca uma transformação irreversível (uma metamorfose) no ser humano em razão de alguma transgressão moral, como acontece na maioria dos contos de fada europeus. A transformação é inerente ao ser *yuxin*, e seu poder está nesta capacidade de se transformar, de se incorporar em outro ser quando quiser.

A "*yuxindade*" manifesta-se nas qualidades de qualquer tipo de ser. A cultura humana foi, nos tempos míticos dos antepassados, construída a partir da observação e imitação seletiva do comportamento de certos animais. O *yuxin* que estava nesse animal, comunicou ao homem suas qualidades. Assim, não por acaso, foi o esquilo que ensinou ao homem a arte de plantar. (Sabemos que o esquilo se caracteriza por guardar, estocar comida durante muito tempo, o que é necessário para plantar).

O macaco prego ensinou ao ser humano a copular. Este macaco adota uma posição face a face no coito, uma posição excepcional entre os animais. Quando se tratou de "traduzir" este hábito animal em comportamento humano, os *yuxin* transformaram-se em gente para a percepção humana. Desta maneira viveram durante algum tempo entre os homens, sob forma humana, a rata parteira (*xuya*), a aranha tecelã (*Baxnem pudu*) e outros.

Os lugares com de maior concentração de *yuxin* são o barranco (onde moram os *mawan yuxibu*, identificados pelo lugar onde moram), o lago e as árvores gigantes (onde moram os *nixun*). Os *yuxin* das grandes árvores são grandes e perigosos e chamam-se também *ni nawa* (estrangeiros da floresta) <sup>(4)</sup>.

---

4. Registrei os seguintes nomes de *yuxin*: *sainki yuxin* (é um pássaro preto; seu grito são "as almas que estão cantando"), *pena xuxu* (tipo de gavião que come olho de gente), *yuxin kudu* (um espírito branco que mora na água), *toa yuxibu* (sapo que canta de noite; seu canto tem um som penetrante e ele é tido como perigoso porque pega pessoas que andam sozinhas à noite e leva-as para morar com ele na água. É comestível.), *ixan yuxibu* (mutuca, gente que virou mutuca), *kuxuka yuxibu* (boto, "a fêmea parece mulher mesmo", grita e movimenta, é muito perigoso, "se matar, vinga na hora como gente, por isso a gente nunca mata. Agora cariú mata"), *txunu yuxin* (pássaro que faz ninho no barranco), *xainca* (pássaro, *yuxin*, que grita), *pupu* (*yuxin*, pássaro que canta de noite), *hida yuxin* e *nixu* (espíritos enormes que moram nas árvores), *xantxuan yuxibu* (caranguejo), *inu yuxibu* (onça), *tama yuxibu* (amendoim), *puiapuiainka yuxibu* (sapo grande venenoso), *isahana yuxibu* (nambu azul), *kaxi yuxibu* (morcego, xamã, "mete *muka* no corpo da gente com cuspe) etc. As cobras são xamãs entre os *yuxin*: *dunuan* ou *hene dunu* (anaconda, sucuri), *camux* (cobra pintada, *keneya*), *xanu*, *bawadunu*, *xawandunu*, *pixindunu*, *xakudunudan*, *texkadunu*, *kanadunudan* (é azul, sem desenho, venenosa e voa sem asas), *dunuxina*, *pitsudunu* (cobra pequena), *yawaxiadunu*, *maidunu*, *xukedunu*, *talakamakiadunu*, *mempaxdunu*, *exen kawan* e *manandunu* (cobra da terra), *dunu tae* (cobra *yuxin* com pés), *xatidunu* (cobra que corta a gente).

### 3. *Muka*: o poder dos *yuxin* e do *xamã*

O poder dos *yuxin*, que se revela por sua capacidade de transformação, é chamado *muka*. *Muka* é uma qualidade xamânica, às vezes concretizada como substância. O ser com *muka* tem o poder espiritual de matar e curar sem usar força física ou veneno (remédio: *dau*). O ser humano pode receber *muka* dos *yuxin*, o que lhe abre o caminho para se tornar *xamã*, pajé, *mukaya*. *Mukaya* significa homem com *muka*, ou, na tradução de Deshayes (1982:207), "*pris par l'amer*". A tradução "pego pelo amargo", tem a vantagem de expressar duas características importantes do xamanismo Kaxinawá.

A primeira característica é a relativa passividade do aprendiz: precisa ser pego. O *xamã* tem um papel ativo no processo de acumulação de poder e conhecimento espiritual, mas sua iniciação acontecerá somente a partir da iniciativa dos *yuxin*. Se os *yuxin* não o escolhem, não o pegam, pouco adiantam seus passeios solitários na mata. Uma vez pego porém, o aprendiz, que na hora de ser pego pelos *yuxin* torna-se doente nos olhos dos humanos ("fica doido", "cai como se estivesse morto"), pode ainda voltar atrás.

Existem folhas que ao serem espremidas nos olhos da vítima fazem com que ela nunca mais veja os *yuxin* <sup>(5)</sup>. E à mulher que foi pega pelos *yuxin*, "dá(-se) peixe podre. Para não querer mais alma, dá peixe podre, banha com remédio, fede, né?" É o cheiro da mulher que atrai os *yuxin*. Os *yuxin* não resistem à atração que a força do corpo da mulher humana exerce sobre eles. "Ficam doidos quando chega mulher perto". O ponto fraco do *yuxin* é o corpo, o do homem é seu *yuxin*; a "*yuxindade*" ameaça o corpo do homem, e o corpo, o sangue (feminino) ameaça a cabeça dos *yuxin*.

Mas se o homem que foi pego quiser seguir o caminho de *mukaya*, ele se submete a jejuns prolongados e severos (*sama*) e procura outro *mukaya* para instruí-lo.

Vale a pena enfatizar aqui que, apesar de ser útil ter um mestre humano na iniciação para *xamã*, essa ajuda não é indispensável. Isto ficou claro para mim quando se tratou da questão de transmissão de conhecimento.

"Se não tiver mais *mukaya* poderoso aqui, agora no Purus", perguntei, "nunca mais poderá haver *mukaya* entre os Kaxinawá?" "Ah, sim", foi a resposta, "mas tem uns que sabem, porque já tinham, mas perderam o poder, a força. Gromps perdeu *muka* porque virou crente. Pode ganhar de novo se quiser, porque ganha dos espíritos."

Outra resposta foi mais explícita ainda:

5. Existem folhas diferentes para *yuxin* diferentes. Assim pinga-se o sumo do *ni pei* e *mani dade* nos olhos para não se ver os *nixu* ou *hida yuxin*, "grandes almas que moram no *xunu* (sumaúma)". A sapopema dessa árvore é usada para fabricar os bancos dados aos meninos no ritual de passagem unindo, desta maneira, a iniciação do menino pelos homens à iniciação do homem pelos *yuxin*. Veja adiante. Outra planta usada é o tubérculo *beti xeketi* e a folha *yamatawan*.



"*Mukaya* não precisa ser *deku* (hábil) nem *unan* (inteligente: saber muito), porque é *yuxin* que faz. *Yuxin* que cura através dele. *Muka* é *yuxin* no corpo dele que age. É assim que ele aprende com espírito."

A segunda característica do xamanismo Kaxinawá, expressa pelo nome *mukaya*, está na oposição entre o amargo (*muka*) e o doce (*bata*)<sup>(6)</sup>. Os Kaxinawá distinguem dois tipos de remédio (*dau*): os remédios doces (*dau bata*) são folhas da mata, certas secreções de animais e os adornos corporais; os remédios amargos (*dau muka*) são os poderes invisíveis dos espíritos e do *mukaya* (veja Kensinger, 1974:283-289).

A especialidade de *huni dauya* (homem com remédio doce, ervatário) normalmente não se combina com a de *huni mukaya* (xamã)<sup>(7)</sup>. O processo de aprendizagem do ervatário é bem diferente do xamã. Se não lidar com folhas venenosas o ervatário não é sujeito a jejuns e pode desenvolver suas atividades normais de caça e vida conjugal. Ele adquire seu conhecimento através da aprendizagem com outro especialista e precisa de uma memória e percepção agudas.

O caso do xamã é diferente. Seu envolvimento com o mundo dos *yuxin* coloca-o numa posição liminar e ambígua dentro da comunidade. A caça é, como veremos adiante, um valor crucial na construção da identidade masculina. E é exatamente o fracasso na caça, o primeiro sinal de que o aprendiz está sendo chamado pelos *yuxin*: "Mata animal grande e não morre, corre atrás e vê espírito."

O xamã desenvolve uma familiaridade tão grande com os animais (ou os *yuxin* dos animais) que não consegue mais matá-los:

"e anda no mato, bicho está falando comigo, disse. Quando vê o veado, aí chama "eh meu cunhado", disse, aí ficava parado. Quando vem porco, "ah", chamava, "ah, meu tio", aí fica. Aí em nossa palavra disse "*en txai hual!*", "hei, cunhado!", aí não come."

O xamã não mata nem come animal, mas pode seduzí-lo a acompanhá-lo:

"A caça conversa, "ei, fulano, não me mata", diz. Agora achando jabuti, disse que estava sendo enganado. Diz "embora, em casa! Está estragando muita comida, está estragando banana e mamão". Enganava ele, né?, para poder trazer jabuti. Aí ficava animado, o jabuti, "é, eu vou mesmo, estou com fome, embora!". Aí botava nas costas e traz ele. Deixava perto no ao redor do roçado, aí deixaram. "Tu fica aí, eu vou em casa. Vou buscar banana para ti". Assim fazia o jabuti, jabota, qualquer aí, jabuti, jabota né. Disse à gente, parente dele, "fulano, irmão, trouxe jabuti. Vai buscar

6. O sal, de introdução e uso recente, foi classificado como *batapa* (doce) por uma mulher, enquanto que seu marido achava que o sal estava mais perto de *muka* (amargo). O sal não foi associado a acidez (*bunkax*), nem ao gosto picante da pimenta (*xia haidaniki*).

7. A etiologia das doenças entre os Waiápi (Tupi), estudada por Gallois (1988:224-280), mostra a mesma separação entre doenças de contágio, tratadas com plantas pelo ervatário (e medicina do branco), e doenças provocadas por princípios patogênicos provenientes do pajé, tratados por um pajé. A autora define a fitoterapia, as encantações e os remédios dos brancos como terapias profanas (doces em Kaxinawá), e as técnicas xamanísticas como a terapia sagrada (amarga em Kaxinawá). Entre os Waiápi, a separação entre os dois tipos de causas e tratamentos é tão nítida, que "os xamãs (...) devem manter-se à distância das preparações fitoterapêuticas"(1988:272).

ali, no roçado". Aí a gente foi, acharam jabuti, traziam jabuti. Ele diz a quem traz que não acha bom não, ele diz que vai ficar ruim. Não quer reparar e foi embora esse homem para (os outros) poder matar. Não quer ver né? É, esse pessoal mataram e come assim. Tá bom."

O xamã não come carne, não somente por motivos emocionais. A impossibilidade de comer carne está ligada também ao *muka*, à mudança no olfato e no paladar da pessoa com *muka* amadurecido no seu coração. O gosto e o cheiro da carne tornam-se amargos .

"Ele não come. Não come carne. Come só banana, caçuma, macaxeira, mudubim e batata, inhame, cará. Pode comer esses negócios da nossa comida; só não come carne. Se comer carne, diz que é ruim, que o pichê é outro. Bota na boca mas não pode comer. Quer comer mas não pode, virava *sempa*. Come carne mas virava *sempa*. Só comendo *sempa*. Aí não aguenta, né, não quer mais".

*Sempa* é cera de abelha. Os homens usam a cera para fabricar tinta para as pontas das flechas (*paka*). A matéria usada para preparar essa tinta, tem conotações simbólicas poderosas: com o *sempa* mistura-se sangue para obter a cor vermelha, fel para o azul e carvão ou caucho queimado para o preto. É somente para a pintura das flechas (armas) que se usa corantes de origem animal. Outras madeiras, como o banquinho do rito de passagem, são pintadas com tinta extraída das folhas da mata e urucum selvagem, assim como o algodão é tingido com matérias vegetais.

Não ficou claro quem seria o pintor legítimo das flechas. Como veremos adiante, a arte de pintar desenhos (*kene*) é considerada monopólio feminino. A pintura das flechas poderia ser uma exceção à regra e o material particular usado para esse fim específico pode fortalecer esta hipótese. Mas ouvi em campo, além desta, duas outras hipóteses. Alguns Kaxinawá do Peru afirmaram que era sempre a mulher que pintava, mesmo as flechas. O fato de os Kaxinawá hoje em dia pintarem flechas para a venda, pode ter influenciado esta opinião. Outros disseram-me ser o xamã que, por ocasião do ritual da caça, pintava as flechas dos homens.

Esta última hipótese é interessante, porque ilustra a posição ambígua do xamã com relação aos papéis sexuais: xamã não caça, mas pinta. A pintura das flechas, com substâncias que possam atrair a vítima pela lei da simpatia, é uma contribuição indireta do xamã ao sucesso do caçador, paralelo a seu papel na história do jabuti. Em seu trabalho o xamã lida com a caça ao nível espiritual, não físico. É ele que abre os caminhos, que faz o trabalho preparatório.

As substâncias misturadas com o *sempa* e as cores resultantes, estão relacionadas ao mito da vingança dos animais (*yuxibu, huni kuin*) e da morte de *yauxi kunawá* (o estrangeiro avaro): o *Inká*. (Há uma versão deste mito em Capistrano, (1969:207)). O *Inká* tinha um roçado abundante de banana, milho e mandioca. Os *huni kuin* não tinham nada e pediram ao *Inká* que lhes desse um pouco para plantar. Mas *Yauxi Kunawá* preferia deixar apodrecer no roçado o que não conseguia comer e matava quem tivesse a coragem de chegar perto. Os animais *huni kuin* reuniram-se para invadir

a casa do *Inká*. Os tatus cavaram um buraco que foi dar na casa do *Inká* e os outros animais entraram para atacar. O canindé banhou-se no fel e ficou azul, a arara se banhou no sangue e ficou encarnada, o jacamim esfregou o bico na cinza e ficou com o bico preto.

Voltemos ao *sempa*, elemento ausente no mito que conta a batalha heróica dos *huni kuin* contra o inimigo prototípico: o poderoso e quase invencível *Inká* (figura mítica, em todas suas características associada à onça). O *Sempa* é a face material do *muka* e, misturado com os troféus da vitória mítica, deve aumentar a eficácia simbólica da pintura ritual das novas flechas na caça. Descobri a ligação entre a cera de abelha (*sempa*) e o poder xamânico (*muka*), pelo uso indiscriminado das duas palavras, por meu professor Kaxinawá.

"Aí disse que quando "morre" a alma botava, plantava *sempa*, né. Nos chama *sempa*, nossa fala" (Antônio). "*Sempa*? É mistura de que?" (Eu). "Mistura de *sempa* e *muka* né. Vai plantar *muka* no coração dele. Quando planta *muka* e *sempa* e *tamakana* (?), aí diz que quando tiver grande, nascendo né, diz que começa a suviar (assobiar). A alma, no coração dele, suvia, suvia, até que, grande. O pessoal diz, "esse homem não quer comer mais carne", porque tem *sempa*, a carne vira *sempa*."

Em outra ocasião o mesmo informante me falou de *metu*. *Metu* seria uma mistura de *sempa*, *muka*, *mukatsi* (?) e *tamakana* <sup>(8)</sup>.

#### 4. Iniciação xamânica

Existem várias maneiras de iniciar-se no xamanismo. Algumas resultam de uma procura deliberada por parte do aprendiz, outras ocorrem espontaneamente devido à iniciativa dos *yuxin* que pegam o escolhido desprevenido. Como foi dito anteriormente, a presença de *muka* no coração do aprendiz, *conditio sine qua non* para qualquer exercício de poder xamânico, depende em última instância da vontade dos *yuxin*.

---

8. A variedade de nomes para falar do poder xamânico confirma os dados de Kensinger (1974:284): "*Some informants claim that there are different varieties of muka depending on the spirits from which it is obtained, and that each variety is used for a different kind of treatment. Most informants argue that muka is muka, but when pressed about it, quickly said that they did not know much, if anything, about the subject.*"

Antônio, meu principal informante sobre xamanismo e mitologia, não mostrava nenhum receio ao falar sobre o assunto e dizia-se muito interessado. Disse porém que sabia "pouco", porque não tinha *muka*. Sentia vontade de se iniciar na arte de cura com *muka* (já tinha curado pessoas com rapé e com rezas), mas sua (segunda) família era jovem e precisava ainda dele como caçador (apesar dele já ter genro do primeiro casamento). Antônio não era o único homem de Moema e Cana Recreio com vontade de se especializar na "pajelança".

Os mais velhos, três especialmente, tinham conhecimento do mundo dos *yuxin* e eram até certo ponto temidos por isso. Um jovem falou-me: "Os velhos sabem matar com cobra. Por isso não pode suvinar nada, nem o que sabe, nem o que tem. Se tu alinga com N., M. ou A., eles te matam na hora. Só que aqui ninguém não mata não, só encima." (Matar com cobra, é matar a cobra e falar o nome da pessoa a ser atingida ao *yuxin* da cobra morta). O problema para eu trabalhar com estes três velhos mais sabidos, era a barreira lingüística que, nos quatro meses de pesquisa de campo, não consegui superar.

Há dois caminhos que o aprendiz pode seguir para favorecer um encontro com os *yuxin* que possam lhe dar o germe de seu *muka*: ele pode aumentar sua experiência onírica dormindo muito e tomando remédios (gotas do sumo de certas folhas no olho e banhos) para sonhar mais e para lembrar-se dos sonhos; ou pode pegar o caminho da mata, enfeitar-se com envira ou brotos de murmuru (*pani xanku*) e folhas cheirosas, cantar, assobiar para chamar os *yuxin*. A seguinte história sobre uma iniciação "clássica" e procurada foi-me contada por um jovem (Siã):

"Pajé dá e tira vida. Para virar pajé, vai sozinho para a mata e amarra o corpo todo com envira. Deita numa encruzilhada com os braços e as pernas abertos. Primeiro vêm as borboletas da noite, os *husu*, elas cobrem seu corpo todinho. Vem o *yuxin* que come os *husu* até chegar a tua cabeça. Aí você o abraça com força. Ele se transforma em murmuru, que tem espinho. Se você tiver força e não solta, o murmuru vai se transformar em cobra que se enrola no teu corpo. Você aguenta, ele se transforma em onça. Você continua segurando. E assim vai, até que você segura o nada. Você venceu a prova e daí fala, aí você explica que quer receber *muka* e ele te dá."

Esta estória mostra que não basta o encontro com os *yuxin*. A seguir darei vários exemplos de tais encontros que não levaram à "plantação" de *muka*. Em certos lugares o véu sensorial que separa o mundo cotidiano do mundo onde aparecem os *yuxin* é muito fino, e existem caminhos ligados a cada um dos cinco sentidos, para entrar no outro lado.

Há caminhos em forma de cheiros: sensibilizam os *yuxin* tanto quanto os homens para a presença do outro. Assim manipulam-se folhas cheirosas e perfumes, com o objetivo de atrair ou de tornar-se invisível (imperceptível ao olfato) para os *yuxin*. O perfume em si é *dau* (remédio), e os perfumes da cidade, do branco, são considerados armas potentes na mão de quem quiser exercer a pajelança de "branco" (não diferenciado do negro pelos Kaxinawá): "Ele sabe a macumba do branco e o cheiro que traz da cidade é sua força".

Certos sons são um outro caminho para o outro lado: o velho Agosto não me deixava cantar nem assobiar porque isto chamaria os *yuxin*. (Uma vez, caí do tronco de uma árvore e o velho disse que foi *yuxin* que me fez cair porque estava cantando). Outros sons anunciam os *yuxin*: o sussurro do vento, por exemplo, são os *yuxin* que estão chorando e a cobra *yuxin* assobia (*sirin*). O trovão é Kaná, o gigante poderoso que mora no céu, quando está bocejando.

O gosto das coisas também fornece informações sobre a qualidade *yuxin* das coisas. Há coisas que só *yuxin* ou animal come: *husu*, borboleta da noite que chupa sangue, é uma das comidas preferidas; *mai xena*, minhoca, também. Mas homem tem horror de comer isto. A pessoa em transe, sob o efeito dos *yuxin*, come folhas como se fosse comida.

O alimento relacionado ao poder do *mukaya* é quente (pimenta e tabaco) e amargo (a ayahuasca, a carne que tem gosto de *sempa*: "encanja sua garganta"). Não

come nada doce: "para não desmanchar o *muka*". O jejum para se livrar do efeito *yuxin* evita qualquer condimento, tem que ser comida sem gosto.

Outra característica relacionada ao gosto, é que o homem não come nada cru (no máximo um fruto da floresta, ou no caso de crianças, uma banana madura quando não aguentam a fome até a hora da refeição. Também é excepcional tomar água). Os *yuxin*, pelo contrário, caracterizam-se pelo hábito de comer coisas cruas e especialmente pela sede de sangue cru. (Todos os animais e insetos que chupam sangue são *yuxin*).

Do tato sabemos que a mão do *yuxin* é fria e que a maioria dos *yuxin* da floresta são peludos. A pessoa pega pelos *yuxin* não pode ser tratada com água fria. E a atração dos *yuxin* pelas mulheres tem a ver tanto com o cheiro, quanto com o calor. Mulher menstruada é quente. O bom caçador, no entanto, é frio, não sua.

Fenômenos visuais, como o desenho colorido que aparece em certas folhas ou na pele de certos animais é, como mostrarei adiante, igualmente um dos sinais que anunciam esta situação de transição entre os dois mundos. E, entre os sinais celestes, o relâmpago é a flecha dos *yuxin* para festejar a chegada no céu do *bedu yuxin* (do recém falecido), novo habitante do céu.

Encontros de natureza espiritual são muito frequentes e existem folhas para pingar no olho ou para preparar banhos medicinais usados para proteger pessoas vulneráveis contra tais encontros (como mulheres grávidas e crianças. Veja capítulo sobre o ciclo de vida). O aprendiz, por seu lado, exercita sua sensibilidade sensorial seguindo os caminhos indicados por cheiros, sons e imagens que levam à *yuxindade*.

Durante o encontro, o iniciado tem que agüentar a "prova". Para que haja plantação de *muka*, "precisa ter o coração forte, senão morre". A morte é consequência do colapso do coração com medo. Estes elementos sustentam a interpretação do xamã como guerreiro espiritual, uma função complementar ao papel de líder político.

Entre os Kaxinawá a tradição não combina os dois poderes numa pessoa. A especialização de xamã seria mais apropriada para alguém da metade dos *duabakebu* (filhos do brilho, grupo associado à cobra, xamã primordial) e o papel de líder político (caçador, guerreiro) à metade dos *inubakebu* (filhos da onça, grupo associado ao Deus *Inká*, líder dos habitantes do céu) (veja capítulo sobre organização social).

Segurar com força as manifestações do *yuxin*, até segurar o nada, é vencer a morte e a loucura <sup>(9)</sup>. A seguir, darei alguns exemplos de casos em que o encontro significa risco de vida ou loucura (comportamento esquisito, não humano). Este colapso ocorre devido à incapacidade do iniciado/ chamado/ vítima de fazer a ponte entre os dois lados da realidade. "Não segura" significa que o paciente perde a consciência da

---

9. Segurar cada manifestação corporal do *yuxin*, até segurar o nada, é um exercício de força e coragem mental muito parecido à história Zen do Touro. Técnicas parecidas estão sendo usadas em novas abordagens de psicologia dinâmica. Uma dessas utiliza o método de visualização do medo através de sonhos para poder enfrentá-lo e vencê-lo (Krippner).

diferença e abandona o lado da realidade cotidiana; para os homens, seu comportamento perde sentido e inteligibilidade ou, no pior dos casos, seu corpo simplesmente não reage mais: "perdeu seus *yuxin*": morreu.

A partir destes dados, parece-me ficar claro que a tão falada ambiguidade do xamã não diz respeito a sua saúde mental <sup>(10)</sup>. Quem passa pelo rito de passagem nas mãos dos *yuxin* e demonstra ter o coração forte a ponto de receber o *muka* e voltar inteiro para a vida cotidiana, regressa mentalmente fortalecido em vez de doente.

No período que começa com o primeiro "assalto" dos *yuxin* e termina quando o *muka* está maduro, o xamã iniciante mostrará sinais de fraqueza, mas esta fase liminar é necessária para o processo de aprendizagem com os *yuxin*. O aprendiz está desinteressado das obrigações sociais e dos processos corporais, porque sua mente está voltada para o mundo espiritual. Ele fica a maior parte do tempo deitado na rede, ou caminha aleatoriamente na mata. Estes "sintomas", no entanto, não são interpretados como doença.

A ambiguidade da figura do xamã dá-se em outro plano; está na primeira frase da estória: "Pajé dá e tira vida". O xamã é temido por sua capacidade de causar doença e morte sem fazer nada fisicamente. Pode atirar seu *muka* (que é invisível quando atirado) na vítima a partir de grandes distâncias; ou pode convencer algum dos *yuxin* com quem está familiarizado a matar uma pessoa. Normalmente o *mukaya* não ataca seus parentes próximos, nem seus afins, mas, se for acusado de ter causado a morte

---

10. A descrição da figura do xamã em McCallum (1989:155-156) talvez subestime o conhecimento deste e parece traduzir a ambiguidade que percebeu com relação a ele em termos de desequilíbrio mental: *"The shaman loses his ability to make distinctions between domains, or states of consciousness, so that enemies are like kin, humans like enemies, victims like friends. A hunter, in contrast, has no such problems of classification. There is no muddying of the boundaries between spirit world and waking world. In his vision an animal is just an animal and may be killed. (...) Women, being more visible to spirits than men when they menstruate, are in greater danger from spirit attack (...) Like shamans, they are bad hunters, because they cannot always keep the boundaries clear."*

É questionável a suposição de que para os Kaxinawá, negar o lado *yuxin* dos fenômenos seria o mesmo que saber distinguir o lado *yuxin* do lado "natural", onde o animal se apresenta como animal, caça. A força do xamã vem exatamente desta sua capacidade de transitar entre os dois lados, entrar e sair quando quer. Entender as mensagens desta realidade oculta e traduzi-las para sua comunidade. No que diz respeito à relação da mulher com os *yuxin*, não me parece ser uma questão de saber distinguir menos que o homem. O perigo dos *yuxin* para ela está nas consequências da interação, é uma questão de proteger a fertilidade, uma regra de endogamia. É neste sentido que os homens estão mais protegidos. É o cheiro que trai a mulher, e um bom caçador não tem cheiro, é frio.

de uma pessoa distante, a vingança dos prejudicados pode atingir não somente ele, mas também sua família e até sua comunidade inteira.

Outra consequência da presença de um *mukaya* poderoso na comunidade é que o *mukaya* atrai os *yuxin* para a aldeia. Este fato é visualizado pela bando de morcegos vampiros (*yuxin*) que entram na casa do *mukaya* de noite. Um acontecimento não muito apreciado pelos demais habitantes da casa.

A ausência de um *mukaya* numa comunidade, por outro lado, também significa um risco. A comunidade carece de meios para se defender contra um grande número de doenças, tendo que procurar a ajuda de estranhos <sup>(11)</sup>.

Quando são os *yuxin* que tomam a iniciativa de iniciar alguém que não esteja procurando ser *mukaya*, este geralmente se encontra num estado emocionalmente fragilizado. Veremos no próximo capítulo sobre sonhos, o caso da mulher batida e magoada. Aqui segue a história do homem suscetível porque de luto:

"Quando a gente vê uma pessoa; já tinha morrido sua mãe, seu pai, umas pessoas dele que tinham morrido, né? E ele fica só. Coitado. Andar sozinho faz pena dos parentes, né? Imagina nos parentes. Diz-se que o parente vê. Alma que vê. "Ah, se minha ou qualquer, primo ou irmã. Ah se minha filha- "Vou tirar", disse, "vou tirar, vou botar. Vou botar *muka*, vou plantar *muka* no coração dele." Aí bota armadilha. O homem vai de tarde, anda caçando, longe. Aí vem a noite, vão botar armadilha no roçado. Diz-se que bota uma armadilha com pau comprido. E é alma que botou, não é gente não. Aí o pessoal vem por cima desse pau. Diz-se que ele caiu, morreu. A alma bateu na cara, ou qualquer canto né, que fosse. Aí morreu. A alma grita, grita, bem, força. É mesmo para os parentes dele escutar. "Ah! Quem será que está gritando? Ali! É no roçado!" "Ah, é. Fulano está voltando. Talvez foi alma que bateu ele, mataram. Embora, buscar!" Aí foi. Deitado no meio do varredor. "Está aqui, bem que eu disse! Está aqui ele. Morreu. Alma que bateu." Vão buscar rede, botam ele na rede e trazem para casa. Aí disse que quando morre, a alma botava, plantava *sempa*, nossa fala."

O caso aqui contado é, em muitos aspectos, diferente do anterior. Na iniciação anterior a procura do aprendiz de aproximar-se dos *yuxin* com o objetivo de ganhar *muka* era consciente, deliberada. E para merecê-lo teve que mostrar a força do seu coração; teve que vencer o medo do intangível e ficou, no meio de tudo isto, acordado.

---

11. Pode ser que alguns dos Kaxinawá das aldeias onde fiquei tivessem um pouco de *muka* (ouvi sugestões a respeito, apesar de ninguém dizer que ele próprio tivesse), mas não eram pajés com fama. Os Kulina, os Kampa, certos Yaminawá e um pajé branco, Nito, eram considerados muito mais poderosos. Em casos de emergência, os Kaxinawá viajavam rio acima, até a fronteira com Peru, para consultar o pajé Nito. O ritual de cura ocorre da seguinte maneira:

"Todo mundo senta ao redor do pajé. Aí ele fuma cinquenta cigarros e come cinquenta pimentas. Mas não é ele que come, é o *yuxin* nele, é São Sebastião. Tem a figura dele do lado. "Boa noite gente", ele diz, "quem está doente?" O doente fica bem perto dele. O pajé fala com os olhos fechados. "Está aqui o doente, está aqui", todo mundo fala. Aí ele passa a mão pelo corpo todo do doente e logo sabe onde está o mal. "Vamos tirar?", diz. Aí chama os espíritos dos Kulina. Para tirar o mal precisa dos Kulina. Tem um pano branco na sua frente. Aquela vez que estou contando, ele tirou o couro da cobra e a cabeça da cobra. Sente melhor na hora." (Antônio)

Era um encontro com os dois lados da realidade presentes, com o iniciante como mediador.

O último exemplo de iniciação, no entanto, apesar do resultado ser o mesmo (o recebimento de *muka*, concretização da aliança), mostra o iniciado como inconsciente e passivo.

Andando distraidamente pelo caminho de volta para casa, com dor no coração, ele é pego pelos *yuxin*. Os *yuxin* resolvem fazer dele seu aliado, marcando no seu corpo esta aliança que ele mesmo já tinha estabelecido, sem saber, pela falta que sentia dos seus mortos, *yuxin*.

Quando uma mulher vê *yuxin* de dia ou no sonho, ela começa a mostrar sinais de cansaço, emagrece e tem um comportamento esquisito.

"Ela era que nem louca. E quando comia, não era ela que comia, mas o *yuxin* que nunca mais deixava ela, sempre andava junto e ela falava com ele. Aí a gente botava *yuxin dau* no olho dela e dava banho de *dade*. Quando tem *yuxin*, não pode comer mingau de banana que é doce e não tomar banho frio. Quando eu era criança, também vi, mas minha mãe pediu remédio ao avô e deu, aí nunca mais vi nada. Agora às vezes dá vontade de ver de novo." (Paulo)

"M.P. quase que aprendia. Não deixamos porque é mulher. Quando tem *muka*, ela anda todo canto. Andava doida com espírito. Pegamos ela e botamos *yuxin nemani* nos olhos. Se vê espírito de novo, dá banho de *tuduan*. E se continua, dá peixe podre."

"A velha de Conta acordou na mata tonta e mole. Não achava mais o caminho. Demorou três dias até seu pessoal achar. As almas colocaram ela numa cama de palha e "*pinicaram*" ela. Depois seguraram ela para andar. Alma vem tocando flauta, *tepedewe*, e para ela estas borboletas da noite é comida boa, carne. O pessoal pega ela, amarra ela, os braços, as pernas. Alma assobiando por todo canto. Todo mundo escutava, cuidando dela a noite toda."

Já que todas as pessoas se envolvem com o mundo dos *yuxin* durante sua vida de adulto, a função de ou condição de *mukaya* não é uma instituição fixa. Nas viagens e sonhos de qualquer um pode surgir a possibilidade de ganhar *muka*. Esta condição é transitória, arriscada. Exige muitos sacrifícios e coragem porque trabalha com forças ocultas à vida comum. Quanto mais progride, maior é também o perigo que corre de ser vítima de ataques ciumentosos de rivais. Por isso, ser xamã não é uma conquista definitiva (como a iluminação), nem sempre cumulativa. O risco de perda do *muka* é grande. E perdendo, o aprendiz tem que aprender tudo de novo <sup>(12)</sup>.

12. Segundo Erikson (1986:196), o caráter transitório do ser xamã seria específico ao xamanismo Pano.

A ambiguidade do poder espiritual do xamã porém parece ser inerente à própria condição de xamã. Como escreve Langdon (1979:73) sobre os Siona: "*Dau* (equivalente à *muka*) has a double-edged meaning. As it grows and gives more power to the man, it also makes him more susceptible to its damage. The Siona say it makes the shaman "delicate". Sobre o processo de aprendizagem do xamã, Langdon diz: "*The knowledge gained (...) (is not) conceived as a single stage of enlightenment. If the comparison can be made, it is more like our educational system with a series of subjects in which one may master and specialize.*" (1979:68)



## 5. Causação de doença e ritual de cura

Muka é *yuxin*; vive dentro do xamã, e através desta substância espiritual o xamã pode atrair outros *yuxin* aliados. Quando o *muka* está crescido o *mukaya* começa a intermediar na relação entre os dois planos da realidade. Ele procura criar laços no mundo dos *yuxin* e estes lhe darão o poder de curar os humanos. Quanto maior o número de *yuxin* aliados do *mukaya*, maior será seu poder. Porque seu poder de cura reside, de um lado, na sua capacidade de negociação como agente ativo da cura (quando vai buscar o espírito perdido de seu paciente que se juntou aos *yuxin*), e de outro, na qualidade e quantidade de *yuxin* que pode convocar para uma sessão de cura, onde serão os *yuxin* (seus amigos) os agentes da cura, trabalhando através (ou reunidos ao redor) do corpo do xamã.

Poder-se-ia considerar esta última modalidade de cura um caso de possessão. Assim o xamanismo Kaxinawá combinaria duas técnicas espirituais: a chamada viagem xamânica (considerada típica e definidora do xamanismo) e a possessão (considerada mais característica de rituais de origem africana).

Possessão e viagem espiritual são fenômenos comuns na vida de qualquer adulto Kaxinawá. Toda noite os *bedu yuxin* dos sonhadores abandonam o corpo e viajam; e em todo ritual, quando aparecem os *yuxin* da floresta (cobertos de palha e pintados com urucum), os atores são possuído, agem e gritam como *yuxin* e são vistos e tratados como *yuxin*.

É difícil, porém, definir nestes termos o estado de consciência e o comportamento do *mukaya* durante a cura. O problema diz respeito à relação entre seu corpo e seu *yuxin*. Porque no caso que lembra a possessão o *mukaya* não age como se tivesse incorporado outro *yuxin*. A seguinte conversa que tive com Antônio ilustra como são complicadas nossas "etiquetas":

"E ele falava. Era alma que falava com a boca dele?" (Eu), "Era boca dele mesmo. Não, gente está dormindo. É alma que fala na boca dele (na sua boca? a boca da alma?). É fora, mas não na gente deitada não, é fora que anda. Fora. Na hora mesmo. Força. Ehem. Força: alma que fala. Mesmo que bater a panela, né, fora dele. *Fini, tan, tan, tan*, mesmo. Aí tem que escutar. Mas eu sei, estava doente, aí tira a doença." (Antônio)

Uma coisa ficou clara, o agente é a alma, e o *mukaya* está dormindo. Numa outra conversa não gravada, Antônio me explicou que a voz da alma vem detrás da cabeça do xamã. A relação entre a boca do xamã adormecido e a voz da alma, continua complicada e parecia para Antônio uma questão que fugia do assunto. O que acontecia aqui era que o *yuxin* do xamã, sonhando ou em transe, tinha ido procurar almas e que as almas se reuniam ao redor do seu corpo, deitado na rede, para curar. E o que aproxima este caso de cura do fenômeno da possessão é que a força que cura veio dos *yuxin*, não do *mukaya*. Ou seja, neste caso o xamã não usou seu *muka* para curar, mas usou suas alianças.

Quando o xamã é o agente da cura, é ele que vai, corpo e *yuxin* juntos, em transe, procurar o *bedu yuxin* do doente. Este caso não é classificável, nem como viagem xamânica, nem como possessão (veja adiante: cura com rapé).

A viagem xamânica continua sendo, no entanto, uma característica crucial do xamanismo Kaxinawá. O *bedu yuxin* viaja, livre do corpo, no sonho, ou quando o xamã está em transe sob o efeito do rapé ou do ayahuasca. Estas viagens cumprem objetivos além da cura de um caso concreto. São excursões exploratórias. Procuram entender o mundo e as causas últimas das doenças. Exploram os caminhos que o *bedu yuxin* do morto terá que seguir para chegar ao céu e fortalecem as relações com o mundo espiritual pelo bem-estar da comunidade.

**a. Os *yuxin* visitam o *mukaya***

"Aí disse, "nós vamos experimentar aí, soprando alma". Soprando alma de noite, este homem está dormindo. "Vou dormir", disse, "pode falar se quiser que alma vem". Aí fala. Começa a falar né? Pode perguntar o que quiser. Pergunta sobre a caça, pergunta quando ficava doente, tudo. Mas tem uma coisa, vem toda, toda alma, né? Vem alma de cobra, vem alma de mudubim, vem alma de banana, vem alma de veado, vem alma de jabuti, vem alma de queixada. É tudo *huni kuin* encantado. Ehem. Tudo *huni kuin*. Aí diz-se que tudo é fala. Começando, vai indo. Vai indo até que cura a gente, né. Quando a gente estiver doente mesmo, aí cura na hora de alma. Quando vem alma, tem que apagar a luz. Alma apaga luz, e aí atalha doença. "Vou atalhar para você. Ninguém morre aqui não. Pode morar tranquilo", aí disse. Ou diz, "tem um caboclo bravo que está chegando, para matar vocês, pode correr", disse. Aí correm. É alma que diz na hora. "Vem queixada amanhã. Vocês matam". Aí vem amanhã mesmo."

**b. Cura com *nixi pae* (cipó)**

"Agora quando preparava cipó, chamava o doente, bem perto. Aí acende a luz. Ata a rede para ele e depois ata a tua também. Vai sentar bem pertinho. Aí tu tomas cipó e quando estiver bêbado, canta, canta, canta, canta e até que tu achar a doença dele. Se botaram veneno, descobriram, né? Se botaram outra coisa, doença, descobre. Aí disse na hora, quando tiver que ficar bom, tu diz para ele, "tu vai ficar bom, fulano, amigo, né. Ou pai, ou irmão, ou tio, todo jeito que diz: "tu vai ficar bom". Se morre, diz também, "ah, acho que tu não escapas. Não dá jeito não", diz. Aí chora o pessoal. Faz pena né?" (Antônio). "E o que é que se tira, às vezes, do corpo? Coisas?" (Eu). "É. Aí não tem coisas dos corpos né. Não pode tirar. Já está tudo espalhado, né? Aí morre, na hora." (Antônio). "E se for *muka* num lugar só. Pode tirar?" (Eu). "Num lugar só? Tira. Chupa, na hora. Agora se *muka* é espalhado, já tinha tudo espalhado? Tem que morrer" (Antônio).

Desta narração, podemos deduzir duas causas de doença: uma material (veneno) e outra espiritual (poder). A doença causada por veneno, é por conta do *dauya* (ervatório), e a doença provocada pelo poder espiritual (*muka*), tem um *mukaya* (xamã) inimigo como culpado. Existe um terceiro tipo: a doença causada pelos *yuxin*, que é a perda pelo paciente de seu *bedu yuxin*. A doença causada pelos *yuxin* a pedido de um *mukaya* também significa perda: do xamã pode-se roubar seu *muka*, de um ser comum sua alma.

PINTURA FACIAL COM URUCUM  
DURANTE CURA COM NIXI PAE.



Os dois tipos de doenças causadas por homens têm tratamentos diferenciados. O veneno provoca uma perda de líquidos e força vitais. (O paciente vomita, tem diarreia, fica anêmico). Neste caso, o xamã cura com sua força: cheira um tipo de rapé preparado especialmente para a cura e **sopra** sobre o paciente. No caso da causa ser o *muka*, o problema não é a perda, mas a presença de uma força negativa que toma a forma de um corpo estranho que age e destrói o corpo por dentro. Doenças provocadas por *muka* dão dores agudas no fígado, no estômago ou no coração (três órgãos importantes na visão Kaxinawá do corpo humano). Nesta fase, ainda tem cura. O xamã **chupa** no local da dor para tirar o objeto intruso. Chupa, tira o *muka* que o xamã inimigo mandou para seu paciente.

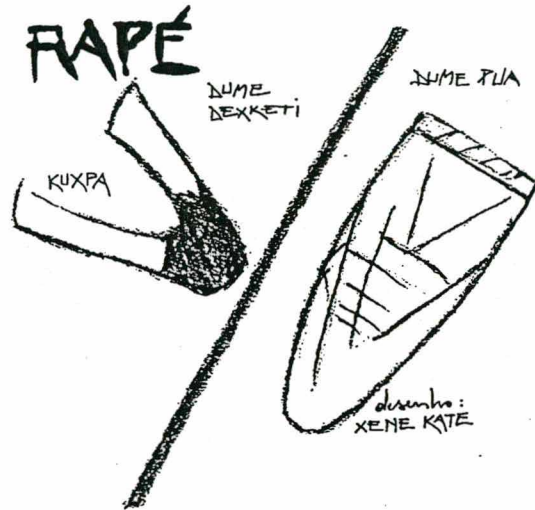
### c. Soprar e cuspir: a cura com rapé

"Agora o tabaco puro mesmo, a gente usa para curar doença. É mistura de, na nossa fala, cinza de *xiun*, *yapa*, *biunx*. Branco chama é muricí, manixí e yandé. Aí bem forte mesmo, esta cinza mistura-se com tabaco. Quando tem doença no corpo, qualquer doença né, dói o osso, aí tu toma rapé e fica bebo, pode curar. Passa **cuspe** e espreme na pessoa" (13)

13. O rapé não é somente usado na cura. Para ter sucesso na caça, usa-se um preparo de tabaco com a cinza do *yapa* (murici) e o leite (*xuku*) do sapo *kampun* (sonongo). O rapé acompanha às vezes o ritual do *nixi pae*, para ajudar na fase de "ficar bêbado", ou é usado com o objetivo de entrar num EAC. Nunca o rapé é cheirado no escuro, "quando cheira no escuro, a cobra te pica". "Quando o pó desce logo na garganta, vai matar caça, ou vem gente, ou morte. Vem novidade". O instrumento para soprar o rapé no nariz (*kuxpa*), é feito de dois ossos de mutum preto (*hasin*), juntados com breu na forma de um V. O morteiro é feito de guariúba (*piu*) e o pau para moer o tabaco, de pupunha (*bani*). O desenho gravado no morteiro chama-se *xene kate* (costas de um lagarto do mato).



"Quando criança está doente, ela chora todo tempo. Chora, que está chamando o espírito dela. Sua mãe chama, *huwe!* (vem!) A criança está dormindo. É o espírito dela, que chora de longe. Quando chega, a criança acorda na hora. Agora, *mukaya* cheira rapé para ficar bebo, para poder achar né? E vai no mato, procurar o espírito dela no cemitério, se tiver cemitério <sup>(14)</sup>, senão na mata mesmo. Às vezes fica horas no mato procurando. Volta do mato com urucum de espírito, jenipapo de espírito, carne moqueada de espírito, conta de espírito. Traz também uma cria de papagaio, *bawa bake*, né, uma cria de kurika, *txede bake*, e um periquito, *pitsu*. Às vezes macaco novo também. Traz na hora, junto com a alma da criança e acompanhado de muitos espíritos. O *mukaya* tocando flauta grande e os espíritos todos enfeitados como no *kat-xanawá*. Aí o *mukaya* faz assim," (passa sua mão na axila, esfrega as mãos, forma uma buzina e sopra no punhal do paciente. Depois sopra no seu coração, de frente e nas costas. Depois no pé e no joelho), "sempre dizendo, *heneai mi peai* (solta, você está bem). Vira a cara dela, da criança morta. Aí ela começa a se mexer, mornando o corpo, batendo o coração, abria os olhos e disse, "estava dormindo"."



#### d. O veneno do *dauya*

O veneno (*dau paepa* (forte)) pode agir de várias maneiras: misturado na comida, o veneno provoca vômitos, tontura, febre alta e, logo depois, a morte. Mas age também pelo simples contato com a pele. O *dauya* pode passar veneno na tanga da mulher enquanto ela não estiver em casa. "Aí a mulher veste a tanga dela e fica doente. Febre tão grande, adura meia hora e morre de noite." O veneno age até sem contato direto com o corpo da vítima. "Antigamente tinha gente que sabia veneno para passar nas flechas. Flechava em cima da cabeça da pessoa e morria logo."

A técnica mais usada pelo *dauya* porém, era a de arranhar a cabeça da vítima com uma gilete (*xati*) feita de capim ou com a unha do polegar da mão esquerda. Esta unha era a marca definidora do *dauya*. Era uma unha comprida na qual ele guardava seu veneno, tapado com cera, *sempa*. O *dauya* guardava sempre uma reserva de veneno

14. Atualmente os mortos são enterrados embaixo das bananeiras, fora da aldeia. Este seria "o cemitério". A noção de cemitério, porém, é totalmente alheia à religião Kaxinawá. Deveria não existir, porque todos os traços do morto precisam desaparecer para que os vivos tenham sossego. A existência atual de "cemitérios" aumenta a concentração de *yuxin* (*baka*, sombra) dos mortos perto da aldeia. Já que, antes de ser introduzido o hábito generalizado de enterrar os mortos, os *yuxin* já costumavam fazer suas casas nas bananeiras.(veja capítulo sobre a morte)

também nos seus brincos: um osso oco da perna do jacamim (*nea*), tapado com breu (*bui*) ou com cera.

Quando ia tirar veneno na floresta, o *dauya* sempre pintava as mãos e os pés de preto e quando tinha morto uma pessoa, pintava o corpo inteiro de preto.

"Mas assim tudo mundo sabe que foi ele que botou?" (Eu) "Foi ele que botou. Adivinha né? Não pode matar. Depois vai, vai até que vinga. Não é duas vezes não. Manda outra pessoa, *dauya* ou *mukaya*, "vai matar" diz."

A iniciação de *dauya* não é por conta dos *yuxin*. Para aprender a curar e matar com folhas do mato é preciso ter alguém que ensine. Quem ensina geralmente é um parente próximo, o sogro, o pai ou o avô. A especialização de *dauya* é totalmente compatível com o papel de caçador e de líder. Pode-se aprender nas excursões de caça na companhia de um expert

O *dauya* que aprende a mexer com veneno é submetido a jejuns prolongados.

"Não come carne, pimenta, mudubim ou mingau de banana. Só caçuma, macaxeira e peixe assado. Não encosta com mulher. Não pode tomar cheiro, extrato. E não pode cheirar o pichê do cabelo queimado da caça".

O mesmo jejum tem que ser observado durante um mês depois de ter morto uma pessoa. "Senão o veneno mata ele também".

O veneno que mata é perigoso também para o *dauya*. O conhecimento não está em reconhecer a folha, muitos conhecem a folha, mas não sabem como pegá-la sem morrer.

"Remédio para matar é encarnado. Você passa e diz, "já te conheço", e passa. Olha de longe. Se disser, "nunca vi este remédio", você morre. Ou mexe sem saber, vai passar mal. Existe folha para o *dauya* não morrer quando pega a folha."

"*Yuxankudu* (a velha grisalha) era a primeira a saber envenenar. Ela matava quando queria comer carne de gente, crianças, homens, mulheres. Um dia, *Yuxankudu* estava sentada num canto, contando pedacinhos de carvão (*txitxan*). Para cada pedacinho de carvão, ela dizia o nome de quem matou e contava porque. Agora essa menina, sua neta, escutou. E a velha contava assim: que foi para o barranco para pegar o barro de fazer panelas. Ela se inclinou tanto que sua coisa, *xebi*, ficou exposta e seu genro viu e pegou ela. Ele fugiu, mas a velha se virou e viu suas costas. Ela chorou. No igarapé, ela pegou o veneno com uma concha, cozinhou, guardou. Em casa, ela misturou o veneno na comida do genro. Ele ficou com febre e cagava sem parar até morrer. A velha assim contou. A menina foi para casa e contou para a mulher do morto que foi a velha que fez. Os parentes combinaram de matá-la. A velha escutou, disse que era mentira, mas mesmo assim fugiu. *Tawaxenibuxka*, o homem cego, se levantou da rede e falou para o pai do morto para onde foi que a velha tinha fugido. Foram atrás dela e acharam, mas ela sempre fugia. Era tempo de fazer *nixpu* (rito de passagem, festa importante) na aldeia dela. O pessoal foi para o esconderijo dela e disse, "avó, tem festa da sua neta, vem batizar seu xarapim". E a

velha foi. O irmão veio pulando com um sabugo de milho na bunda e a velha achava graça. Aí o outro irmão pegou, bateu pau nela. Ela morreu. Botaram ela no fogo. E do sangue dela nasceu o veneno. De início todos sabiam, mas iam esquecendo e agora sabe a folha, mas não sabe pegar sem morrer."

#### e. Fumaça mortal

Outra arma nociva nas mãos do *dauya*, é o *maedunke* (vai e vem ao redor da aldeia (*mae*)), uma folha cuja fumaça, levada pelo vento, mata aldeias inteiras. O assunto veio à tona da seguinte maneira: "Dizem que o branco tem bomba para matar os índios daqui da mata todinhos. Agora nos temos nossa bomba também, antigo."

Se os Kaxinawá ficaram enfraquecidos por uma perda temporária de sintonia com a *yuxindade*, fonte do poder do *mukaya*, o segredo da "medicina da floresta" continua sendo transmitido de avô para neto, tanto no que diz respeito às ervas curativas, quanto às ervas mortais. A bomba dos brancos fascinava, voltava regularmente nas conversas dos homens Kaxinawá, assim como o medo da injeção <sup>(15)</sup>: os poderes dos *dauya* brancos. É neste contexto que entendo a ênfase dada à fumaça mortal e aos poderes nocivos do *dauya*. Seus poderes curativos são menos espetaculares, todo mundo aprende um pouco. Para mexer com venenos, porém, é preciso a iniciação por um mestre e um longo período de aprendizagem. O uso contínuo de plantas medicinais na vida cotidiana ficará evidente nos próximos capítulos sobre fertilidade, nascimento e cuidados com as crianças.

O *dauya*, quando quer queimar, constrói um tapiri na mata, rio abaixo, bem longe do lugar da queima. A fumaça do veneno só vai rio acima (*manakidi*), "vai e vem até acabar toda gente das três aldeias".

"Morre tanta gente! Morre é, quando começa a sentir disenteria, caga, vomita, dá febre. Não tem que dar água, não tem que tirar lenha. Vai cagar, morre no terreiro, vai tomar banho, morre na praia, ou na rede. Era assim, quando acabava (de queimar) esse remédio. E quem botou está bem longe, não sai do tapiri não, come lá mesmo. Quando acabava o veneno, aí vem passarinho azul, *xane*, voltou. *Pium, pium, pium, pium*. Caiu. Caiu bem pertinho de quem botou. Aí diz, "ah, já está acabando. Daqui a uma semana vou lá". Aí passaram cinco dias, ele vê. "Hiiich! gente todo morto! Velho olho está virando." O tempo, antigamente, fazia assim. Alguns têm. Têm, mas está proibido. Quando fica com raiva, bota, mas morre todinho."

Os Kulina e os Yaminawa também têm a folha.

"Mas os Kulina usam de outro jeito. Enterra a folha no lugar onde o outro normalmente faz fogo. O primeiro a fazer fogo neste lugar, vai morrer da fumaça. Também todo mundo morre."

---

15. A vacinação contra tétano, aplicada durante minha estadia no campo por uma equipe médica de Rio Branco, era tida como responsável por várias mortes nas aldeias do rio Purus, um mês depois da passagem da equipe

## 6. Conclusão

Para o *dauya* e o *mukaya* é preciso ter noção dos poderes dos vizinhos para entender e proteger-se de seus ataques. E, pelo que pude perceber, parece haver até uma certa troca intercultural de experiências neste nível. Dos Yaminawa, Antônio conhecia a canção para matar com cabelo.

"*hê hê iki pena penaiimiski. mia hê akima miadaunki pexemiski kentudan mabex hakiatan manekin.*" As duas línguas são mutuamente inteligíveis e uma tradução livre diz: "joguei teu cabelo na caçuma, para te envenenar, quebra a taça para despejar a caçuma".

Esta fórmula é repetida, se for preciso, durante a noite inteira, até a taça quebrar, o que provocará a morte do dono do cabelo.

Se o poder xamânico dos Kaxinawá, materializado no *muka*, está em crise, o mesmo não acontece com o *duri* dos Kulina, que é tido pelos Kaxinawá como poderosíssimo.

"Duri é como *sempa*, *bui*, se esfrega na barriga. O Kulina com *duri* pode atirar de muita distância, tira do peito e joga para a vítima. Se não tirar logo, espalha, e aí é tarde demais. Agora é difícil quem tira o *duri* dos Kulina".

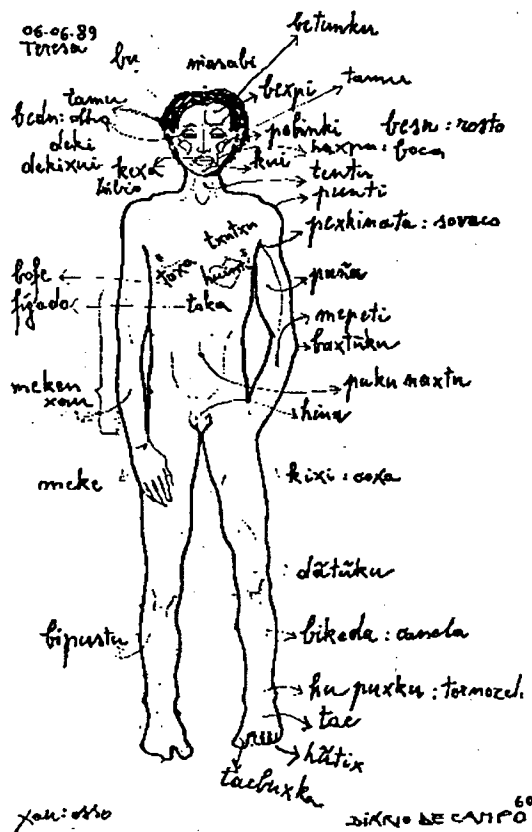
Os Kampa, por sua vez, são famosos pelo domínio que têm da ayahuasca.

"Em Kampa, cipó é *nuri nuya*. Dizem que um pajé Kampa, quando bebo, cai na água e fica embaixo da água por duas horas. E sai bonzinho, soprando. Embaixo da água, o Kampa fala com a cobra e o jacaré."

Para entender a onipresença do pensamento xamânico entre os Kaxinawá, apesar da falta de sessões de cura e rituais manifestos (públicos), é preciso considerar sua cosmovisão no âmbito maior das práticas de seus vizinhos com quem mantêm relações cada vez mais intensas, porque deixaram de ser inimigos declarados. O intercâmbio ali é grande e pode se tornar um estímulo para os Kaxinawá revitalizarem seus poderes espirituais, guardados na memória da floresta.

## CAPÍTULO IV

### NOÇÃO KAXINAWÁ DE PESSOA E INTERPRETAÇÃO DOS SONHOS



#### 1. A pessoa

Parece-me que a concepção Kaxinawá da pessoa humana pode ser esquematizada como tripartida: o corpo ou a carne (*yuda*), o espírito do corpo ou a sombra (*yuda baka yuxin*)<sup>1</sup> e o espírito do olho (*bedu yuxin*). A carne ou qualquer corpo vivo transforma-se em pó quando seu aspecto *yuxin* lhe é tirado. Assim me falaram de uma mulher que convivia com um *yuxin*:

1. McCallum (1989:144) escreve *yuda yuxin* (espírito do corpo) ou *yuda bake* em vez de *yuda baka* (sombra do corpo). *Bake* significa "criança", mas McCallum não entra neste problema de tradução e segue a interpretação dada pelos próprios Kaxinawá (sombra) e sugerida pela análise esclarecedora de Townsley (1989:107-124) da noção de pessoa entre os Yaminawá, que distinguem também o espírito do olho (*wëroyoshi*) do espírito da sombra (*diawaka*). Deshayes & Keifenheim (1982:242) escrevem também *yur(d)a bake yuxin*, traduzindo *bake* como sombra. Kensinger (1973:13) por sua vez colocou o problema de tradução: "Yuda bake yuxin 'the body child spirit'-one's shadow". Meu questionamento sobre este equívoco, no entanto, recebeu uma resposta muito clara dos meus informantes Kaxinawá: "Não tem nada de criança não, é sombra. Aquilo que a gente vê quando tem sol, sabe? Aquilo é *baka, yuxin*. *Bake* não tem nada com isso não. *Baka* é peixe (também), agora é diferença, né? *Baka* é nossa fala mesmo." (Antônio Pinheiro)



"Ela fica muito magra, porque o *yuxin* come com ela. E depois dele comer o que tem de *yuxin* na comida dela, não sobra nada, só o aspecto, a superfície; você toca e tudo se desfaz; sobrou poeira." (Antônio).

Os dois *yuxin*, o do olho e o da sombra, permeiam, vitalizam e guiam o corpo; a matéria sem espírito se desfaz.

À primeira vista, a *personologia* Kaxinawá conta com uma lista impressionante de *yuxin*. Kensinger (1973:13) fecha a lista com cinco: o espírito do olho (*bedu yuxin*), o espírito do corpo ou a sombra (*yuda bake(a) yuxin*), o espírito do sonho (*nama yuxin*), o espírito da urina (*isun yuxin*) e o espírito das fezes (*pui yuxin*). Deshayes e Keifenheim (1982:242) distinguem o *yuxin* verdadeiro (*yuxin kuin*) dos quatro do corpo: o *yuda*, *nama*, *pui* e *isun yuxin*.

O entendimento de McCallum (1989:144-146) está mais perto do meu. Esta autora agrupa os *yuxin* de acordo com a tese de Townsley, que encontrou entre os Yaminawa (parentes dos Kaxinawá incluídos por estes na sua classe autodenominadora de *huni kuin*) duas entidades espirituais bem distintas e com vontade e ação independentes: o *yuxin* do olho (*weröyoshi* em Yaminawa) e a sombra do corpo (*diawaka* em Yaminawa).

O *yuxin* do olho (*bedu*) e do sonho (*nama*) entre os Kaxinawá são o mesmo; ambos aspectos do espírito verdadeiro (*yuxin kuin*). À sombra (*baka*) pertencem tanto o *yuxin* da urina, quanto o das fezes. À lista dos *yuxin* que pertencem à sombra do corpo posso acrescentar mais dois: o *yuxin* do cuspe (*kemu yuxin*), *yuxin* forte porque é um dos veículos do poder de cura do xamã, e o *yuxin* dos dentes (*xeta yuxin*).

Uma característica, que define os *yuxin* que pertencem à esfera da sombra, é que todos representam partes separáveis do corpo: saliva, urina, fezes, dentes. Nesta lógica o cabelo, as unhas, o esperma e o sangue deveriam ter o mesmo tipo de *yuxin*. Cuidados especiais e ritos relacionados com estes elementos corporais confirmam esta hipótese. Uma vez separados do corpo, estes elementos continuam ligados ao dono. É por isso que o que acontece com eles, afeta metonimicamente a saúde do corpo.

O *dauya* pode misturar veneno (*dau*) ou fumaça (*kui*) nas fezes, na urina ou na saliva da pessoa, e ela ficará doente na mesma noite. Se as fezes forem atingidas a pessoa pode morrer de diarreia e cólicas. Antônio me disse:

"Bota fumaça nos excrementos. Enfeitiça seu *pui yuxin*, aí fica doente, muito doente mesmo. E o *dauya* canta "*arí arí arí kirí en tixuai en hanai en puiaí en tixuai en puiaí*", canta."

O canto do *dauya* é a invocação da dor da vítima, da sua necessidade de evacuar, sempre, o que o levará à morte (ai, ai, ai, vou pressionar, vou pôr, vou cagar, vou pressionar, vou cagar).

Se for a urina, a pessoa sentirá dores horríveis ao urinar. O *dauya* que mistura veneno no cuspe canta, ainda segundo Antônio: "*kemu en dau katuski tuisaka*" (na saliva espremo veneno, pingo, misturo). "Com o *kemu yuxin* doente, apodrece a boca."

Este tipo de doenças são tratadas pelo xamã (*mukaya*) com cuspe (depois de cheirar rapé) e por um *dauya* com ervas.

Num rito privado, para se livrar do pelo no corpo, o pelo tem que ser enterrado junto com as ervas senão o pelo crescerá de novo. Além disso, deixar o pelo cortado solto por aí é perigoso, porque o *yuxin* ligado ao cabelo (pelo) pode ser afetado. Mais um exemplo desta relação metonímica (e simbólica) entre o *yuxin* corporal, a vitalidade da pessoa, e o elemento separável do corpo: para fortalecer a ligação com a mulher ou a amante, o homem pode colar o pelo do púbis da mulher na sua coroa no ritual do *katxanwá* (veja capítulo sobre arte plumária).

O papel crucial da ligação dos dentes com a *yuxindade* ficará claro mais adiante, na descrição do rito de passagem. Sobre a saída do *xeta yuxin*, o velho Agosto diz: "*xeta yama*, quebra. *Uuu - tiiiii-eng!*" E seu filho, Denis, explica: "depois que vai alma dos dentes, vai ficar dor nos dentes, né? Aí quebra todo teu dente." Do perigo do sangue da mulher para o homem e do poder de transformação e criação de vida, falarei na parte que trata do ciclo vital.

Quando a pessoa morre, tudo é feito para afastar a sombra ou *yuxin* corporal (*yuda baka yuxin*) dos vivos. Porque é a sombra, e não o *bedu yuxin* (do olho) que tem dificuldades para se despedir. A sombra apega-se muito às suas coisas e às suas lembranças. Uma vez não tendo mais lugar na vida social dos vivos, ela se transforma num monstro ameaçador, cabeludo e feio, vagueando pela floresta. (*Nawa* significa tanto morto quanto inimigo, estrangeiro). O *yuxin* do olho porém sai em forma de pássaro da pupila (deixando o olho branco) e viaja para a aldeia dos mortos no céu (*nai*), onde viverá para sempre com os antepassados (*xenipabu*).

A parte do ritual funerário que tenta apagar todos os rastros físicos do morto, lida com estes *yuxin* da sombra. Para que os vivos tenham sossego, é preciso que não somente o corpo e os objetos do morto desapareçam, mas que sua trilha de caça, sua roça, suas fezes e sua urina estejam todas cobertas pela mata (Montag, 1975, transcrição literal do ritual funerário tradicional, contado por Pudicho, velho Kaxinawá de Balta (Peru)).

O *yuda baka yuxin* (sombra) é a entidade consciente que domina a vida cotidiana do indivíduo. O *baka* é responsável pelo raciocínio discursivo e pela memória consciente. É através desta faculdade mental que a pessoa fala e se movimenta. O *baka* é quase inexistente na criança recém-nascida. Ele se desenvolve e é formado pelos cuidados dos pais, avós e irmãos maiores, paralelamente ao crescimento do corpo. O *baka* é a personalidade da pessoa, sua identidade social que vai acumulando conhecimento, laços e ligações com o mundo ao redor.

O *bedu yuxin* (do olho) ou *yuxin kuin* (*yuxin* de verdade) tem uma ligação muito mais efêmera com o corpo, as coisas e os papéis. O *bedu yuxin* reside na pupila e é responsável pela visão, a percepção. Em estados comuns de consciência, a atividade do *baka* está em primeiro plano, já que o *bedu yuxin* não fala. Poderíamos descrever

a faculdade mental do *bedu yuxin* como sintética e reflexiva com uma tendência mais universal que o *baka* <sup>(2)</sup>..

## 2. Sonhar

Os Kaxinawá, como a maioria dos povos indígenas da Amazônia, dão muita atenção aos sonhos. É comum acordar de manhã e ser cumprimentada pela pergunta "O que sonhou esta noite?" (*min hawa namaxinmen?*)

Durante a vida, o *baka* nunca abandona o corpo: "Sombra fica perto, né? Não anda." (Antônio) <sup>(3)</sup>.

Quando o corpo dorme, o *baka* dorme junto. O *bedu yuxin* porém, que é também o *nama yuxin* (espírito do sonho) <sup>(4)</sup>, abandona o corpo durante o sono e viaja para outras terras.

"Quando sai de noite, quando tá dormindo, diz que sai e balança, né, a rede quando sai balança, aí *bedu yuxin* está assobiando, aí assobiando assim, força, aí *chei chei chei chei chei*, diz. E vai se embora, se vai."

Os lugares que o espírito do olho visita durante o sonho podem ser lugares conhecidos, onde ele se encontra com os espíritos do olho de parentes que moram longe, ou lugares até então desconhecidos. Estes lugares desconhecidos se encontram

- 
2. Text-of-Footnote Há uma notável semelhança entre a personologia Kaxinawá e a noção de pessoa entre os Tupi-Guarani, como descrita por Viveiros de Castro (1986:638): "Os Guarani distinguem, *grosso modo*, uma alma de origem e destino divinos, ligada ao nome pessoal e às rezas individuais, à palavra e à respiração, e uma alma de destino terrestre, de conotação animal, ligada ao temperamento individual e à alimentação, à sombra e ao corpo-cadáver. A primeira é dada, e pronta, e manifesta a presença dos deuses, a história do cosmos; a segunda cresce com a pessoa, e encarna sua historicidade. Essas distinções são em tudo semelhantes à dos dois -*a'o we* Araweté, conquanto mais elaboradas: progressão à Sobrenatureza, regressão à Natureza."

Já a interpretação trífide, separando a natureza da sobrenatureza, não me parece tão apropriada para os Kaxinawá. A sobrenatureza, ou seja a qualidade espiritual *yuxin*, está presente na natureza. Há uma certa circulação entre os vários planos espirituais: circulação entre os *yuxin* da floresta, da água e do céu. A diferença de destino das duas almas humanas não está na ligação maior de uma à natureza e outra à sobrenatureza, pois os *xenipabu*, antepassados, espalharam-se nestes três planos de maneira igual. Nem está na ligação de uma das duas almas à natureza e da outra à cultura. Pois se o espírito da sombra cresce com o corpo e representa a personalidade da pessoa, ele teria ligação mais forte tanto com a cultura, quanto com a natureza. E se a ligação do espírito do olho ao corpo é mais fraca por causa de sua origem divina, celestial, isto também não permite uma classificação deste numa das duas polaridades, porque a aldeia dos mortos no céu é igualmente a combinação de uma ordem humana (cultura) com as forças naturais-espirituais não-domesticadas: as mil e uma possibilidades de outras ordens (natureza).

O que parece ser a oposição crucial, simbolizada pelo destino geográfico (terrestre e celeste), é que o espírito do olho vai para o céu para viver eternamente de modo integral, enquanto que a sombra será sujeita a um processo de desintegração, servindo com seu aspecto vital à continuação da vida cíclica que supõe morte para produzir vida. A oposição válida neste caso pesquisado é o perecível e o imperecível

3. Se *baka* for visto durante a vida de uma pessoa num lugar onde a pessoa não está, a vida desta pessoa está em perigo. O *baka* nesta situação é a imagem da pessoa, igual, como no reflexo da água ou do espelho, embora mais vaga e fugaz. Normalmente estas aparições acontecem no crepúsculo,

em planos cosmológicos e temporais diferentes. O *yuxin* pode viajar para cidades distantes e perceber coisas com tendência a acontecer (às vezes é possível prevenir os acontecimentos vistos nestes sonhos de presságio, outras vezes não). Ou ele pode assistir, nestes lugares terrestres nunca vistos na vida diurna, a acontecimentos que aconteceram no passado.

O sonhador treinado porém viaja também para a aldeia dos *yuxin* no céu (*naï*) onde o passado se torna presente e onde o futuro já foi. Na água ele pode visitar outros *yuxin*, seres aquáticos, na sua forma humana; *yuxin* que se apresentam para a visão diurna na forma de certos animais, conhecidos e temidos por esta sua dupla (tripla, múltipla) natureza. Da mesma maneira o *yuxin* do olho fala na mata com os animais. Ou seja, o *yuxin* do homem se encontra com o *yuxin* do animal, e assim, iguais, a comunicação se torna possível.

É claro que não todo sonhador é capaz de tanto. Potencialmente todo sonhador (seu *bedu yuxin*), encontra *yuxin* nas suas viagens noturnas, mas nem todo sonhador consegue andar tão longe (para terras desconhecidas e celestes), nem lembrar e muito menos controlar os acontecimentos oníricos. Existem sonhos de iniciação:

"Aí diz o menino, quando teve sonho pela primeira vez, não come nem carne, nem sal, nem coisa doce, nem banana. Come *mudubim*, na rede, não toma água né, não toma banho. Passam três dias, aí passa jenipapo todinho no corpo. Aí fica bom. Come carne e sopa. Sopa desse piabinha, desse piaba pequena. Não come muito não, senão, se tu come ligeiro, tu come ligeiro todos os anos. Agora comendo pouco, tu come (de)vagar." (Antônio) "E porque não pode tomar banho?" (Eu) "Porque não, para ficar bom primeiro, senão fica magro, é assim. Se tomar banho, diz que fica magro. Se não toma banho, aí diz que fica gordo. Tá bom."

Controlar e lembrar os sonhos, e exercer seu poder sobre a realidade através dos sonhos, é uma capacidade que distingue o xamã (pajé) do homem comum. O entendimento e o poder do xamã não dependem da aprendizagem analítica e verbal do *baka* na vida diurna, mas são adquiridos pelo *bedu yuxin* durante suas viagens noturnas ou em EAC.

A relação entre xamanismo e EAC como o transe (induzido pelo rapé) e a viagem alucinógena, de um lado, e a interpretação dos sonhos pelos indígenas de outro, é um foco importante de investigação, que somente recentemente está recebendo certa atenção nos estudos antropológicos (veja por ex. *Dreaming*, 1977, editado por Tedlock). Pode-se levantar a hipótese de que o sonho seja um dos caminhos privilegiados pela maioria das comunidades indígenas para entrar em EAC. (Hipótese que está sendo trabalhada por E. Jean Langdon, Waud Kracke, e outros).

Desta maneira, podemos considerar o sonho como um caminho que leva a mente para o outro lado da realidade, no caso dos Kaxinawá, para a *yuxindade* do mundo. A resposta do velho Agosto à minha pergunta por que ele não ia tomar *nixi pae* (ayahuasca) naquela noite, era reveladora nesse sentido: "Já tomei muito. Não

preciso mais tomar. Sou velho. Vejo nos meus sonhos muita coisa. Tudo que poderia ver com *nixi pae*".

O que complica a análise antropológica do papel do sonho na comunidade indígena é que, na nossa tradição intelectual, o único modelo disponível para a interpretação dos sonhos é o psicanalítico. No mundo ocidental e fora do contexto terapêutico, o sonho recebe pouca atenção e pouco crédito.

O problema, para a pesquisa antropológica, da análise dos sonhos de Freud (1900), é que ela é individualista e voltada para o passado. Toda imagem que aparecer num sonho, pode ser reduzida (pelas leis da inversão, condensação e deslocamento) a experiências, desejos e ansiedades do passado recente (resíduos diurnos) ou longínquo do indivíduo.

Para nossa percepção, formada por este quadro de referência, a dificuldade parece residir na natureza do próprio objeto de estudo. Por ser uma experiência privada, o sonho é somente acessível pela tradução verbal do sonhador (como um texto, narrado, reelaborado) de imagens fugazes, coloridas por significações e emoções implícitas e polivalentes. Este problema, porém, explica mais o receio da nossa cultura em levar os sonhos a sério, do que justificaria a omissão pelos antropólogos de uma área tão importante na vida cotidiana do povo pesquisado. Porque o sonho nos ensina tanto sobre a psicologia, o imaginário e a cosmovisão do grupo, quanto o estudo dos seus mitos e ritos.

A primeira questão é entender a relação entre o relato e o próprio sonho. No caso dos Kaxinawá, essa questão se traduz na pergunta de como o *bedu yuxin*, que vê e viaja, comunica suas experiências ao *baka* que, quando a pessoa acorda, conta o sonho. Em termos psicológicos: como é estabelecida a ponte entre o inconsciente e o consciente, ou ainda, como se traduz a linguagem visual em linguagem verbal?

Os sonhos, para os Kaxinawá, trazem mensagens sobre o futuro próximo. Muitas destas mensagens precisam de interpretação e algumas são metáforas com interpretação culturalmente codificada (veja os exemplos adiante). Essa orientação onírica para o futuro, mais do que para o passado, aproxima a análise indígena dos sonhos da análise Jungiana (1948).

"A função prospectiva (do sonho) apresenta-se sob a forma de uma antecipação, surgida no inconsciente, da futura actividade consciente e evoca um esboço preparatório (...) O seu conteúdo encerra, na ocasião própria, a solução do conflito." (1948:268) (veja também Ellen Basso, 1987:86-104).

Os sonhos típicos, simbolicamente codificados, são os seguintes:

"Quando sonha com jabuti, vai demorar, viver muito. Quando sonha com *kai* (arara), saindo do olho, vai morrer. É o *bedu yuxin* que sai. Pode ser também *txede*, *bawa*, *pitsu*, *xawan* ou *kana* (todos são tipos de papagaios). Quando sonha com cobra, faz mal. Quando sonha com onça, vem gente valente. Sonhando com cachorros latindo, que correm para o barranco,

vem gente boa, amigo, parente. Quando sonha de Yaminawa, vai matar onça." (Agosto)

"Agora, sonha de morte é relâmpago. É bala, quando sonha de relâmpago. Sonha ventania, é bala também." (Antônio)

"Sonha com cobra, é tontice, virá tontice, dor de cabeça. Doença, quando sonha que cai por cima de pau, é doença perigosa, quem está muito doente, sonha assim. Sonha água, é tontice, tua cabeça está virando, rodando, quando sonha água. Agora mulher que está sonhando lago, não toma cria. Não tomando remédio, sonha num capau (lago) secando, não toma mais cria, vai secar. Não tem mais doença dela (menstruação), mas de jeito nenhum." (Antônio)

Nos tempos de guerra, durante a noite anterior a um ataque, os Kaxinawá não dormiam. "Se dormirdes e tiverdes maus sonhos, sereis mortos; se não dormirdes e vos banhades de manhã, não vos matarão" (Capistrano de Abreu, (1969):179).

Sonhar pode ser perigoso. Os *yuxin* masculinos da floresta podem querer namorar o *bedu yuxin* da mulher e engravidá-la: a atividade do *yuxin* no sonho tem efeito direto sobre o corpo humano. Podem também querer levar a mulher para viver com eles. Neste caso, a mulher se levanta da rede, dormindo, e segue os *yuxin* que vieram buscá-la para a mata. Os acontecimentos do dia anterior influenciam muito a susceptibilidade da mulher, como ilustra a seguinte história contada por Antônio:

"Assim acontece. Assim, tu bate mulher, né. Quando tu bate tua mulher, como de fato quando ficava com raiva. Bate e fica zangada né, ela fica zangada, chorando, chorando, chorando, chorando. Aí tu não ligas. Tu não ligas e deitado, aí sai escondido. É assim. Mulher, se mulher vai daqui, se queria. Homem, alma, leva ela, né, para outra casa, escondido, ninguém não vê, saiu, e mulher tá dormindo aí, desceu. E alma quis levar, vai longe, ninguém não vê. E aí, quando acorda, não tem mais. Já tinha ido. Aí, pessoal, todo mundo acorda. "Cadê, cadê, cadê ?" Mas não tem não, tem não, aqui não tem. E aí tudo mundo ficava queixando né, como- como jornal né?, para ligar tudo mundo, mas não tem e foi embora mesmo. Alma que levou. "Ah, alma levou! vai botar remédio!" Tem remédio , né, tem remédio do mato. Aí tirava remédio e botava no caminho, só para - remédio de rumo, de caminho, para achar, para voltar. Onde é que foi, tapa o caminho, todo caminho tapava com remédio, aí espera. "Embora esperar! Ela vem aqui, espera, embora pegar ela!" Quando tiver de amanhecer, ela vem. Toda enfeitada, cabelo dela todo mesmo que amarrado, toda pintada de urucum e cheia desse pau que te falei, *nixpu*, cheia de *nixpu* na tanga. A gente pega ela. Mas vem muita alma com ela. Como daqui à casa de Raimundo (uns 200 metros), é alma. A alma que sopra, sopra, sopra de longe. E ela vem pulando sozinha, toda enfeitada e cheirosa, tem muito cheiro. Ela pulava, gritava. Aí esse parente dela pegava, a mulher endoidava, endoidava mesmo. Amarraram ela com envira, amarra com corda na rede onde ela continuava doida, até que parou, se acalmou. Botava remédio *tu du* nos olhos para que ela fique bem em três dias. Ela diz que andou no mundo. Está comendo. "Não come!" Come só folha e diz que tá comendo bóia. Aí ela tirava o *nixpu* da tanga, dizendo: "você não vê nada, no peito?" Tirava, comia folha e disse: "Tu não viu né?" "

Assim como briga pode sensibilizar o *yuxin* da pessoa para a sedução dos *yuxin* da floresta, a saudade de uma pessoa recém falecida pode fragilizar a pessoa e deixá-la suscetível à visita no sonho do *bedu yuxin* do morto que vem tentar convencê-la a acompanhá-lo na sua viagem para o céu <sup>(5)</sup>.

É no sonho, quando o corpo está sem vigília e sem força, que o *yuxin* da pessoa está mais exposto à influência de outros *yuxin*. Por isso folhas para não sonhar mais são muito usadas, especialmente com crianças e com mulheres. "Bota no olho, assim, aí passa. Não quer mais, não quer mais alma de jeito nenhum. Não vem mais não, não assobia, não tem sinal."

Falar em voz alta no sonho, é sinal que um *yuxin* forte está tentando matar ou levar a pessoa toda com ele, como aconteceu com a mulher da estória. Percebi a seriedade do assunto quando comecei a falar no sono durante três noites seguidas (veja pesquisa de campo). Foi nesta ocasião que tomei conhecimento do sumo espremido nos olhos para regular os sonhos, já que eu estava sendo tratada por doença de sonho.<sup>(6)</sup>

O problema de falar no sono, parece-me estar ligado à divisão entre as funções mentais do *bedu yuxin* e as do *baka*. O primeiro não fala, mas vê. E quando viaja, o corpo está adormecido. A pupila sai dos olhos e nenhum músculo se movimenta, somente o coração continua batendo <sup>(7)</sup>. É o *baka* que fala. Daí o problema: o que quando ele fala num momento que era para ele dormir? Falar no sonho é misturar os dois lados da realidade, o que significa uma ameaça. Porque o sonhador mostra pela fala que toda sua pessoa, *baka* e *bedu*, está envolvida e que os *yuxin* podem assim levar toda sua força vital, o que significaria a morte.

Outros sonhos relacionados à doença mostram a mesma mistura perigosa entre e a atividade do *bedu yuxin* e o corpo, desta vez não pela boca, mas através de movimentos do corpo e pela expressão facial do sonhador enquanto sonha. O velho

- 
5. Deshayes (1982:240-249) descreve como em 1979, a viúva de *Awadetsati* escutava nos seus sonhos, dois dias depois de morto, seu marido, chamando-a para seguí-lo para a aldeia dos mortos no céu. Pouco depois, seu filho ficou doente: "*il était tellement pris de chagrin qu'il voulait joindre le père à tout prix*".
  6. Estes dados de campo foram confirmados por Capistrano de Abreu (ed.1969:193) no início do século: "Quando falamos dormindo, outra alma quer nos matar; agarra-nos o pescoço, não nos deixa falar, nos açoita, nos fura, nos flecha. Quando nosso sonho é bom, não falamos; se nosso sonho foi ruim e falamos, ao acordar não vamos longe, não trabalhamos, não caçamos, não pescamos."
  7. O coração está ligado ao *bedu yuxin*, que abandona o coração somente quando sai para sempre: por ocasião da morte. Esta ligação mostra-se por exemplo no lugar onde o xamã concentra seu poder (*muka*): os *yuxin* plantam o *muka* no coração. E a atividade do xamã pertence, como vimos, ao domínio do *bedu yuxin*. Outra pista para a ligação entre o coração e este *yuxin*, é o uso, pelos Kaxinawá, de duas palavras distintas para dois tipos de medo: o medo sentido pelo *yuxin* do corpo (*baka*) e o medo sentido pelo *yuxin* do olho (*bedu yuxin*). "*Yuxinki dateai, huinti dateai*" (medo dos *yuxin*, o coração tem medo) e "*en meseai*" (estou com medo): "O corpo tem medo da altura, tem medo que o avião caia. E quando pensa e tem medo, é também *mese*" (Antônio). Através do pensamento consciente, o medo do corpo, que é medo da dor física, está ligado à cabeça, assim como o é o *baka*. O mito que conta a origem da lua (veja capítulo sobre a morte) ilustra bem esta associação entre *baka* e cabeça.

Agosto me demonstrou assim, com uma mímica muito expressiva, vários tipos de doenças. (Nessa ocasião o vídeo teria sido uma grande ajuda, já que era difícil descrever as variações sutis da expressão facial, que se seguiam tão rapidamente). Quando o sonhador sofre de doença (*isin tene*) de *yawa bake* (filho de queixada), ele fica com a língua para fora e faz gestos como querendo afastar alguém. Quando a doença é de *xinu bake* (filho de macaco prego), o sonhador balança a cabeça e mantém os braços duros e esticados contra o corpo. Agosto mostrou-me outras nove expressões faciais (caretas) que infelizmente ficaram sem registro. Eram de *txaxu bake* (veado), *isu bake* (coatá), *awa bake* (anta), *amen bake* (capivara), *madi bake* (cutia), *tsanas bake* (um roedor), *hew bake* (?), *xakada bake* (sapo cururu, venenoso) e *kuma bake* (nambu).

Aqui, como no caso do sonfóloquo, a atividade muscular durante o sonho é sinal de um sonho doente. Para cada doença, ou seja para cada sintoma (no caso, uma dada expressão no rosto), existe uma folha específica com o nome do animal, dono da expressão facial: *txaxubake dau*, *isubakedau* etc. A interpretação do pesadelo como a agonia do *bedu yuxin* que não consegue sair do corpo, trata do mesmo problema: a relação do *bedu yuxin* com o corpo durante o sonho. Nesta interpretação onírica, saber sonhar é a capacidade do *bedu yuxin* da pessoa de viajar longe.

O paralelismo entre a psicologia Kaxinawá (e Yaminawa) e a psicologia fisiológica que estuda o funcionamento diferenciado do hemisfério direito e esquerdo do cérebro humano chamou-me a atenção e não posso deixar de sugerir-lo aqui como hipótese <sup>(8)</sup>

A psicofisiologia demonstrou que o hemisfério esquerdo (intelecto discursivo e analítico) não depende do hemisfério direito (percepção imediata e sintética) e vice-versa. As duas faculdades mentais funcionam em partes separadas do cérebro e quando um sofre lesões, o outro pode continuar funcionando. É, porém, necessário que haja uma colaboração entre ambos para que a ação seja coordenada e as informações recebidas. Quer dizer que se trata de duas entidades pensantes que existem separadamente e que têm características opostas e complementares.

Nossa tradição ocidental sempre considerou a intuição uma emoção e emoções pareciam estar ligadas ao corpo, mais do que à alma. As díades corpo/alma e intelecto/emoção obscurecem a natureza de um conhecimento que não é verbalizável nem lógico no sentido analítico. A consciência falante do hemisfério cerebral esquerdo predomina, sobre o hemisfério direito no estado "normal" (cotidiano) de consciência. É neste hemisfério que o sentido religioso e a arte (e também o primeiro *insight* científico, a "*experiência aha*", anterior à explicação) se encontram.

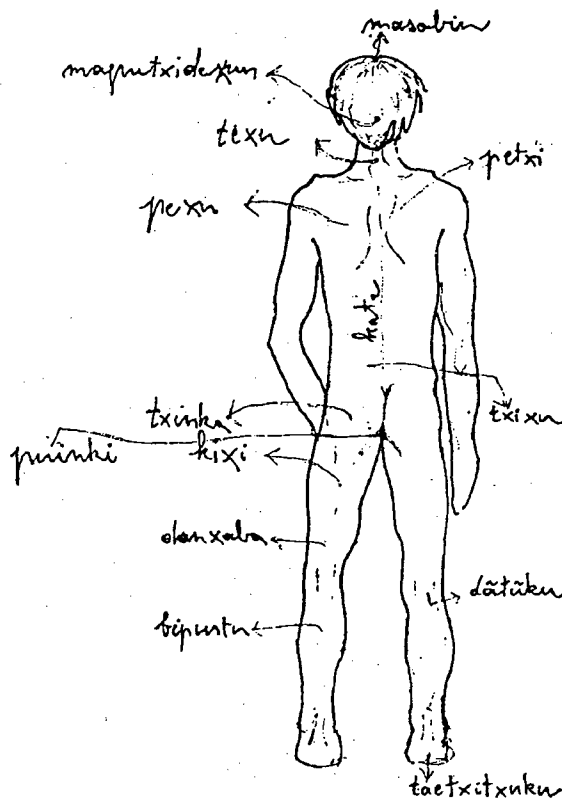
---

8. Tomamos conhecimento dos estudos psicofisiológicos sobre o funcionamento dos dois hemisférios cerebrais através do Dr. Ari Sell, que nos introduziu nos trabalhos de Luria, *The Working Brain*, 1973 e de Brown and Wallace, *Physiological Psychology*, no seminário interdisciplinar sobre Xamanismo, organizado por E. Jean Langdon durante os anos 1989-90.



Meus dados de campo sugerem um mesmo encontro no *bedu yuxin*, equivalente individualizado das faculdades mentais do hemisfério cerebral direito. No último capítulo, falarei da relação entre a arte feminina do desenho (*kene*) e o xamanismo (especialização basicamente masculina). Uma das características que definem o xamanismo é a capacidade do xamã de perceber o lado normalmente oculto da realidade. Para isto o xamã toma *nixi pae* (ayahuasca), ou simplesmente sonha, para viajar (*en bai wai pe*: faço uma boa viagem; *bai* é caminho).

O desenho está igualmente ligado à capacidade de percepção. Estas duas especialidades, altamente valorizadas entre os Kaxinawá, pertencem ao mesmo domínio do olho: estética e religião se entrelaçam.



## *Terceira Parte:*

# C I C L O      D A      V I D A

## CAPÍTULO V

### CONSTRUÇÃO DE GÊNERO

#### 1. Introdução

A divisão entre os sexos é fundadora da sociedade Kaxinawá e marca mais a vida cotidiana que qualquer outra divisão em metades, seções ou idades. A diferença entre as gerações é medida a partir desta divisão básica: crianças e pessoas idosas aproximam-se pelo compromisso menor que têm com os papéis relacionados à construção da sua identidade em termos de gênero, e diferenciam-se enquanto grupo, de homens e mulheres engajadas nas atividades produtivas sexuadas.

A divisão da sociedade em metades rituais e matrimoniais, e em seções de transmissão do nome próprio não permeia todas as atividades, já que a maior parte das atividades é feita no grupo de mulheres de um lado e no grupo de homens (ou homens sozinhos) de outro. Durante os rituais, porém, a divisão da sociedade em metades é importante, assim como em poucas atividades coletivas dos homens, como a brocada de roçados. A estrutura social a partir desta última divisão será descrita no próximo capítulo.

A socialização da criança em termos de gênero começa desde muito cedo. A partir do momento em que sabe andar sozinha, aprende as tarefas mais fáceis de seu gênero. Junto a esta aprendizagem de hábitos corporais a criança aprende a se situar socialmente em termos de parentesco a partir do nome próprio que lhe foi dado. A criança recebe o nome logo depois do nascimento, mas é preciso o tempo da infância para ligá-lo aos poucos ao corpo do novo portador. Isto acontece nos primeiros anos de vida, pelo uso repetido do nome pelos pais e depois também pela aprendizagem por parte da criança, do uso correto dos termos de parentesco.

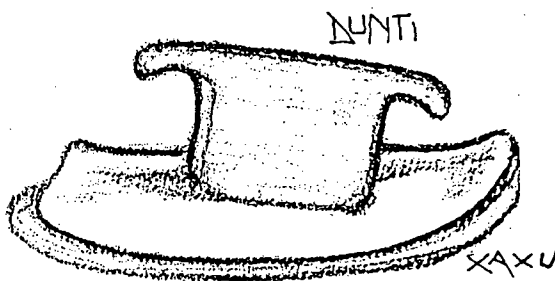
À medida em que vai dominando estes termos de referência e vocativos, seus parentes vão deixar de chamá-la pelo nome próprio (coisa de criança, é ridículo (dá vergonha) chamar um adulto pelo nome) para chamá-la somente em termos de parentesco. Desta maneira, cresce na criança a consciência de irmãs (irmãos) e esposas

(esposos) classificatórios, possíveis sogros, tendências para seu futuro casamento. Somente a partir do momento em que este processo estiver terminado, e a criança estiver socialmente localizada, ela está pronta para se engajar na vida social (como produtor e não somente como consumidor), de acordo com seu sexo.

O rito de passagem (*nixpu pima*) completa esta integração entre nome, papéis sexuais e corpo, e marca o momento em que o adolescente é considerado pronto para ser iniciado nas artes do seu gênero, e isto através de um primeiro encontro, perigoso mas ritualmente controlado, com o poder dos *yuxin*. Porque todas as atividades produtivas, tanto do homem quanto da mulher, implicam algum contato com o mundo dos *yuxin*, um mundo mantido longe das crianças <sup>(1)</sup>, até a idade do rito de passagem. (McCallum, 1989:132-142)

## 2. Aprendizado dos papéis sexuais

Durante o período de amamentação, a mãe não sai para longe de casa, para não expor a criança a infecções e *yuxin*. Mas a partir do momento em que a criança começa a comer banana assada e mandioca, e deixa aos poucos o seio da mãe, as filhas maiores, de quatro a nove anos, começam a cuidar cada vez mais do nenê, carregando-o no quadril pela aldeia toda. A *txipi*, irmã maior, desempenha um papel muito importante na infância da criança, que vê sua mãe retomar as atividades e sair para



1 . Crianças são muito sensíveis aos *yuxin*, porque seu *baka* (memória, laços sociais) ainda é pouco desenvolvido. Elas devem evitar o contato com os *yuxin*, porque este contato não levaria ao poder de ter *muka*, mas a absorção, ao rapto destas pelos *yuxin*. Existem vários mitos que contam como a criança seduzida pelo canto de certos pássaros *yuxin* corre atrás do som encantador, perde-se na floresta e transforma-se em pássaro ou é levada por ele. Certos pássaros ( o *txede* (periquito), por exemplo) levam o *bedu yuxin* da criança imediatamente para o céu.

Quando a criança já anda e começa a falar, os avós maternos, que moram na mesma casa e não saem mais para o roçado ou para caçar, começam a ensinar a criança. A transmissão de conhecimentos não é tanto de pai para filho, quanto de avô para neto e de avó para neta. A geração adulta está muito menos em casa e quando está em casa, nem sempre tem tempo.

A mulher amassa grandes quantidades de banana madura e doce para o mingau (*mani mutsa*)<sup>(2)</sup> ; prepara a macaxeira, às vezes com a folha verde da macaxeira amassada ou com *nawanti* ou *xiwan*, folhas do mato com um gosto parecido ao que na região é chamado de chicória (um pouco ácido), outras vezes com amendoim tostado e moído, ou sem condimento. Ela cozinha também banana verde, e, se tiver milho, faz caçuma (*mabex*) de milho tostado e moído, com ou sem amendoim <sup>(3)</sup>.

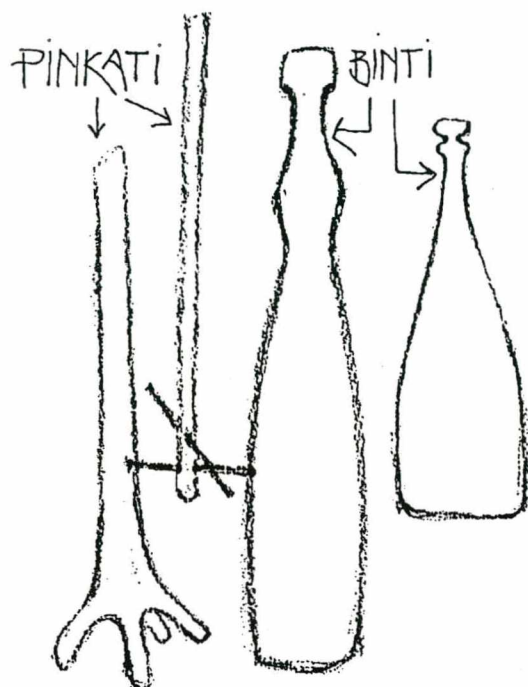


Sebastiana amassando folha de mandioca.  
(foto: E. Camargo) maio/89

Quando um dos homens da casa chega da caça, as mulheres queimam o pelo do animal e cortam-no na hora. Algumas partes são assadas, outras fervidas. No caldo são misturadas várias ervas, um tipo de coentro, um tipo de asafoa, um tipo de gengibre (*xawaxuanti*, *xiada*), pimenta (*yutxi*), às vezes urucum (*maxe*), outras não identificadas e sal. O peixe pode ser assado, quando é grande, mas geralmente é preparado em caldo ou, quando miúdo, assado numa folha de bananeira, com cogumelos. Outro prato da culinária Kaxinawá é *beten*, uma pasta feita de farinha (*dudu*) de milho, macaxeira ou banana assados e moídos, misturada com o caldo e a carne de caça pequena e, se tiver, palmito.

2. O suporte usado para moer ou amassar chama-se *xaxu*, o que também significa canoa; é um pedaço côncavo de madeira escura e pesada, de um metro e meio de comprimento. O *dunti*, instrumento para amassar, é da mesma madeira, igualmente pesada, quadrado, com duas extremidades para segurar com as mãos. Veja foto. Outros instrumentos usados no preparo do *mani mutsa* são o *pinkiat*, tripé para misturar a pasta do *xaxu* com água na panela para fazer o mingau, e o *binti*, colher grande, de madeira escura. Kensingner (1975:51) diz que o *xaxu* é uma variação do *rocker mill* andino. Mais uma pista para a relação entre os Kaxinawá e os povos andinos.
3. Estive no Purus desde o final da época de chuva (início de abril), até o início da época seca (final de julho). Nesta estação do ano há pouco milho, e o amendoim é poupado para a plantio, o que faz com que minha impressão da importância de certos alimentos em relação a outros seja distorcida. Durante a época de chuva o milho parece ter um papel crucial na alimentação e nos rituais.





Messias cortando uma colher. Foto da autora. Junho/89.

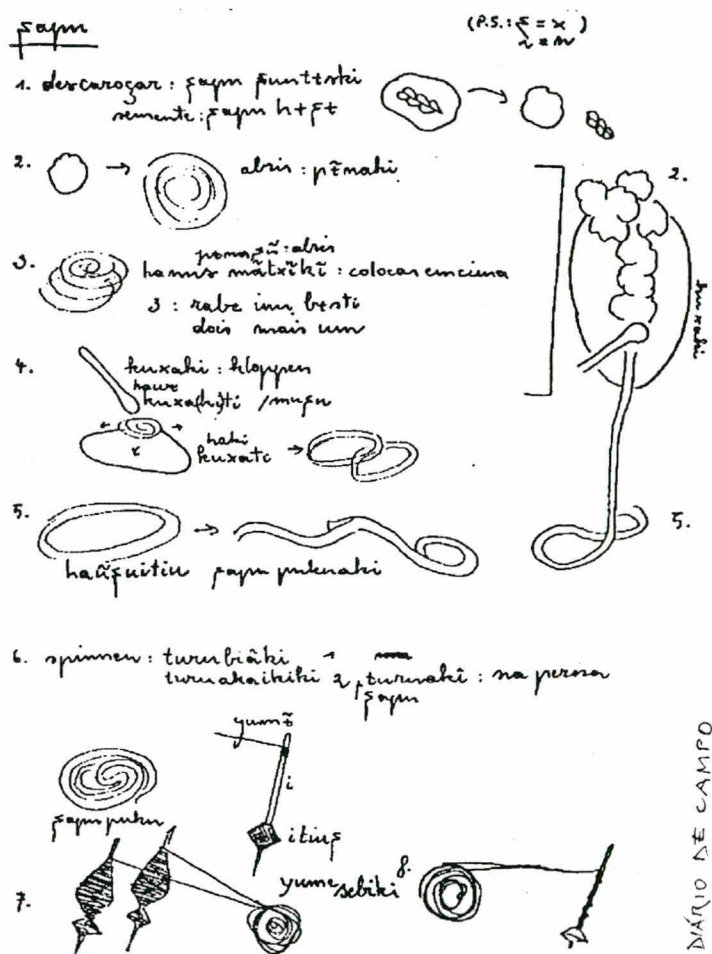
A cozinha Kaxinawá é laboriosa e exige várias horas de trabalho por dia. As meninas entre oito e doze anos participam nas tarefas menores da cozinha, como descascar macaxeira ou cuidar do fogo, tendo que deixar os nenês com as irmãs menores. Outra tarefa comum para meninas desta idade é pegar água no poço.

Além de preparar, durante o dia, a refeição para o final da tarde, a mulher vai diariamente para o igarapé, com seus filhos, sua mãe e uma ou duas das suas irmãs com seus respectivos filhos (meninos somente até a idade de sete anos; depois desta idade eles tomam banho com os homens no rio). As mulheres lavam as roupas, enquanto as crianças brincam na água.

Cada dois ou três dias a mulher vai, com as outras mulheres que têm roçados vizinhos ao seu, colher banana e macaxeira. A mulher derruba a bananeira com alguns cortes de seu machado, depois de tirar o cacho. Para tirar a macaxeira, corta a planta, solta a terra ao redor da raiz com o machado, e tira com a mão, cuidando para não quebrá-la na metade. Depois de tirar as raízes ela corta dois pedaços de 15 cm do caule da planta, que enterra (este tipo de plantio não se chama *bana*, é plantar de novo, *kaban*); as folhas são levadas para casa para servir de condimento. Outros vegetais, como batata, inhame e outros tubérculos dependem da estação e não fazem parte da alimentação básica. Não assisti à colheita de amendoim (entre setembro e novembro), nem à de milho (entre dezembro e março); mas assisti à plantação de amendoim na praia, entre junho e julho.

Este é o único plantio feito pelos homens e mulheres juntos. Normalmente o plantio é feito pelos homens e a colheita pelas mulheres. Outras exceções a esta regra são o algodão, o urucum e o feijão, que são plantados pelas mulheres. O plantio do amendoim na praia é uma festa. A metade da aldeia vai; crianças, homens e mulheres. Depois de limpar o terreno, os homens, em linha reta, começam a furar a areia com paus compridos; as mulheres seguem em linha reta, enfiando um amendoim em cada buraco. Durante o trabalho canta-se os *pakadin* para o amendoim.

Além do roçado, da roupa e da cozinha, a mulher trabalha o algodão. Cheguei quando o algodão já tinha sido colhido, e assisti aos processos de secar ao sol, abrir, bater, fiar, tingir <sup>(4)</sup> e tecer. Nas semanas de trabalho feminino coletivo, todas (ou quase todas) as mulheres da aldeia aparecem de madrugada na casa da mulher cujo algodão será fiado neste dia. O tratamento preparatório do algodão terá sido feito antes por cada mulher individualmente ou com as mulheres de sua casa. Num dia é fiado todo o algodão de uma dona de casa. Nestas semanas as outras atividades ficam quase paradas, dependentes do desempenho das meninas. As mulheres explicaram-me que este ritmo puxado não era legal, que era para a venda, senão o fariam com mais calma.

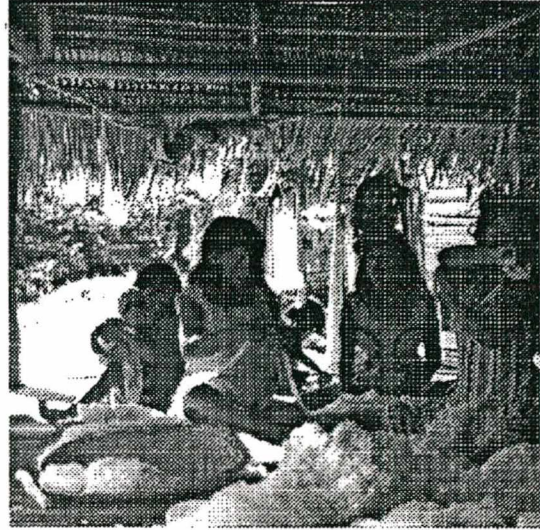


4. Para fabricar a tinta, ferve-se a água com folhas, frutos ou madeiras corantes, depois coloca-se a linha (*xapu pukutiki*). Anotei os seguintes corantes (dos quais colecionei vários): *yapabitĩ* (casca do muricuri, tinge vermelho), *ĩtĩnantĩ* (casca de aguano: violeta-rosa (*taxĩnipa*)), *mũkahĩmĩ* (folha que tinge violeta (*taxĩpa*)), *panan* (o fruto açaf (com limão), tinge violeta (*taxĩnipa*)), *manĩxũku* (*taxĩpa*), *beku* (casca de pau brasil, tinge laranja (*taxĩbũxmas*)), *maxe* (urucum, tinge laranja-amarelo(*paxĩnipa*)), *manĩdade* (asafoa, raiz, tinge amarelo(*paxĩnipa*)), *ĩanke* (tinge azul(*nanketapa*)), *tsaũmani* (*nanketapa*), *ĩxa* (anil:azul-claro), *peĩ tũma* (preto (*mexũpa*)), *nane* (jenipapo: preto, azul-escuro) e *mae mexũpa* (argila preta), *nĩ peĩ* (folha, tinge preto), *tũĩĩ* (folha, tinge preto), *txaxũanti* (folha e madeira são batidos e o sumo espremido, tinge preto (usado também para pintar o banquinho de iniciação)), *kapaxeta nĩnautĩ* (peto).

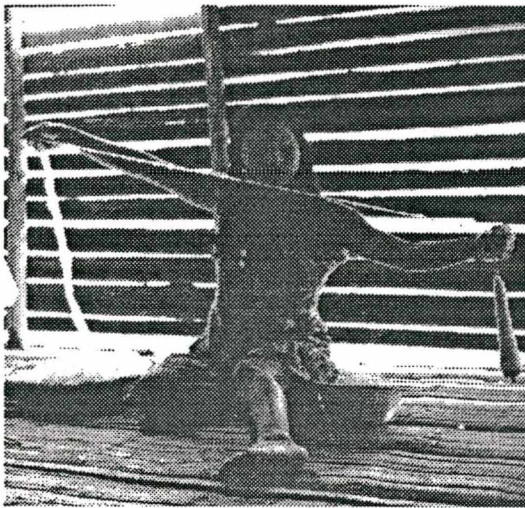




Maria Anisa. Fase 2: abrir. Foto da autora.



Maria Pinheiro. Fase 5: antes de fiar. Foto da autora.



Alzemira. Fase 6: fiar. Foto da autora.

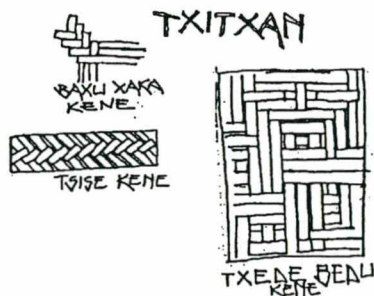
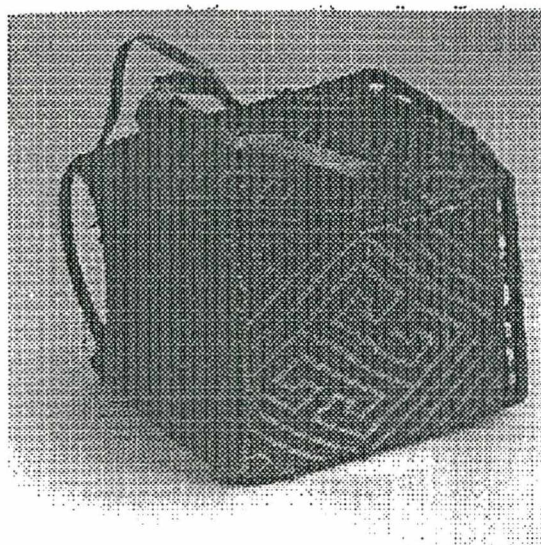


Fase 8: linha dupla, rotação na canela.

As *txipax* (adolescentes iniciadas) participam da atividade coletiva somente depois de terem aprendido em casa a arte de fiar. "Senão as outras riem". Kensinger diz que na época que aprende a fiar a *txipax* não come arraia (Kensinger, 1981:165).

Outra atividade feminina é o fabrico de cestos (*txitxan*), abanos (*paiati*) e esteiras (*pixin*). São cestos de uso doméstico: uns para guardar e servir comida, outros, grandes e abertos, para colocar o algodão, e outros ainda para guardar coisas pessoais: agulhas, fio, brincos, pasta de urucum, perfume, etc. Os motivos usados nestes cestos, têm o mesmo nome de alguns dos motivos usados na rede e na pintura facial e corporal.



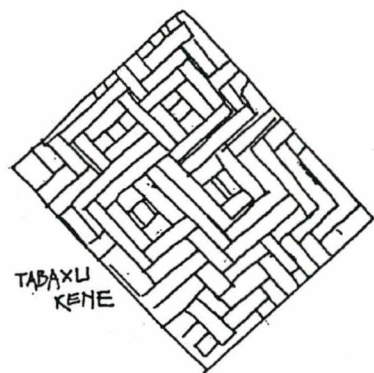


feito de { panu xanhu  
hwe xanhu  
taw xanhu

BAWE & NAWAN KENE



(foto: minha)  
Museu Paulista  
Coleção Schmitz  
5/19/50

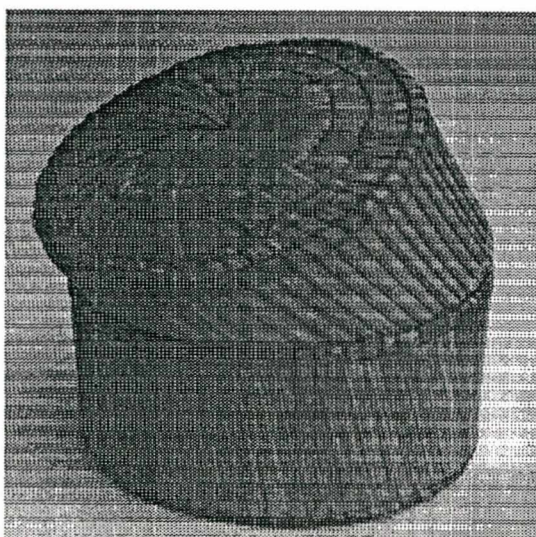
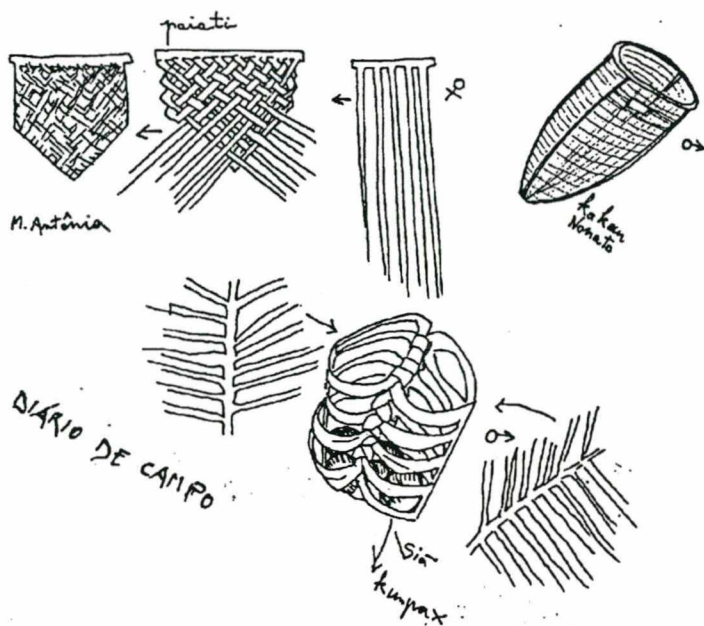


Nem todos os cestos, porém, são feitos pelas mulheres. O *kakan*, para transportar lenha, e o *kuki*, para transportar banana e macaxeira, ambos modelos grandes, para pendurar na testa e carregar nas costas, são feitos pelos homens, apesar de usados pelas mulheres. O *kunpax* é uma cesta provisória, feita de folhas, no lugar onde a caça foi achada pelo caçador. E o *bunanti* é uma caixa redonda de folhas de cana brava (*hewe tawa*) feita pelos homens para guardar suas penas.

Os Kaxinawá fazem uma distinção fundamental entre "plantado" e "da mata"<sup>(5)</sup>. Esta distinção aplica-se também ao material do qual o cesto é feito: "cesto que homem faz é com cana brava, que pega na mata; mulher só trabalha com cana plantada". A mulher faz os cestos para seu uso interno, o homem faz os cestos para o uso externo da mulher e para seu uso interno: "mulher não faz o cesto para homem guardar suas penas de jeito nenhum. Não pode!" ( Antônio).

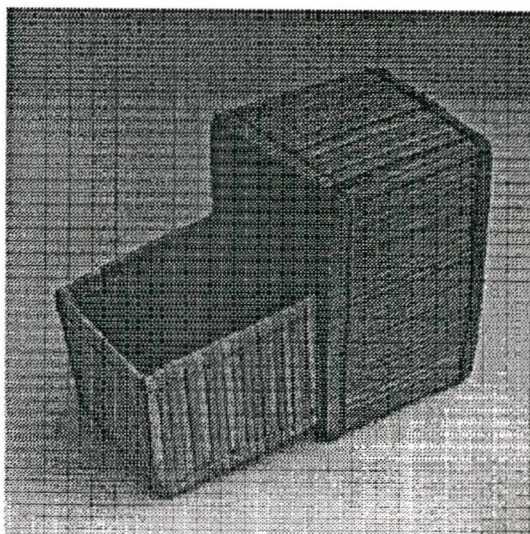
5. Minha pergunta "que planta é esta?", recebia invariavelmente a resposta "não é planta, é da mata".





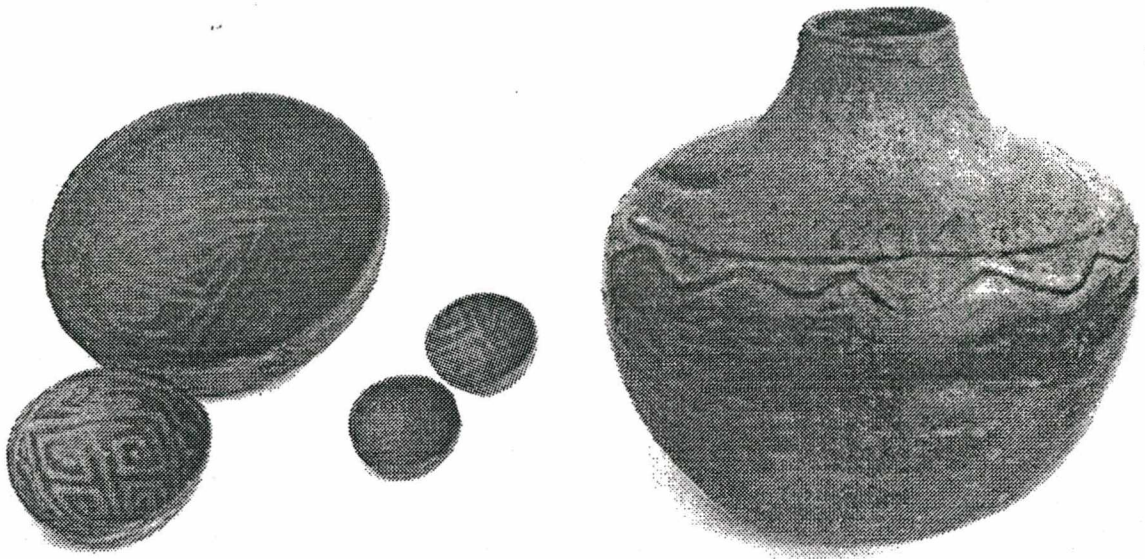
Bunanti: modelo comum

Fotos da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.



Bunanti: modelo retangular

Há uns vinte anos, a cerâmica ainda fazia parte das tarefas frequentes da mulher e do aprendizado da menina. Agora as panelas de barro foram substituídas por panelas de alumínio. "Panela de alumínio é mais leve e não quebra", é o argumento, "mas é caro e nunca é tão grande quanto a panela que a gente usava antigamente para fazer caçuma. Não é bom para festa, panela assim tão pequena" (Maria D.)



Pratos para servir comida.

Jarra de água

Fotos da autora. Museu paulista. Coleção Schultz.1950

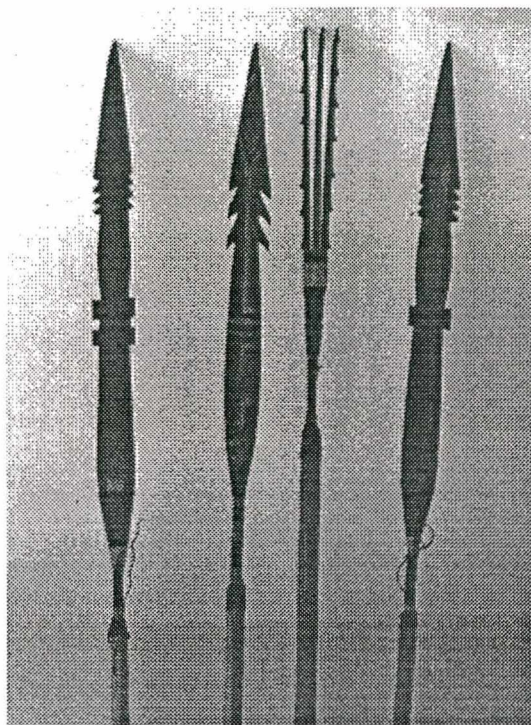
A principal atividade aprendida pelos meninos é a caça. Em 1955 Kensinger encontrou os Kaxinawá usando somente arco e flecha. Em 1963 todo mundo já estava usando espingarda mas sempre com o arco ao lado (Kensinger, 1975:28). Era comum ver-se meninos, a partir de dois anos de idade, exercitarem-se com arco e flecha, feitos no tamanho deles pelo pai ou *txai* (avô materno). Vi poucos meninos com arco. Mas os velhos continuam levando arco e flecha nos seus passeios pela mata e cada casa tem seus arcos e os três tipos de flechas. Em muitas casas, os homens dividem uma espingarda. Vi um caso onde três homens usavam a mesma espingarda, porque um dos três tinha trocado a sua por um toca-discos.

Quando o menino chega na idade de oito a nove anos ele começa a acompanhar o pai na caça. Somente depois da iniciação, o *bedunan* (adolescente iniciado) pode se aventurar sozinho ou na companhia de um irmão maior ou cunhado. A caça tem mais segredos que a pontaria e o olhar agudo. O rapaz aprende a observar os hábitos de



cada tipo de animal, a reconhecer seus rastros (*kene*), a imitar os gritos e assobios <sup>(6)</sup>.

Patrick Deshayes descreveu bem este jogo perigoso de sedução da caça. O homem pode se tornar vítima do seu próprio jogo, e afastar-se da trilha seguindo o



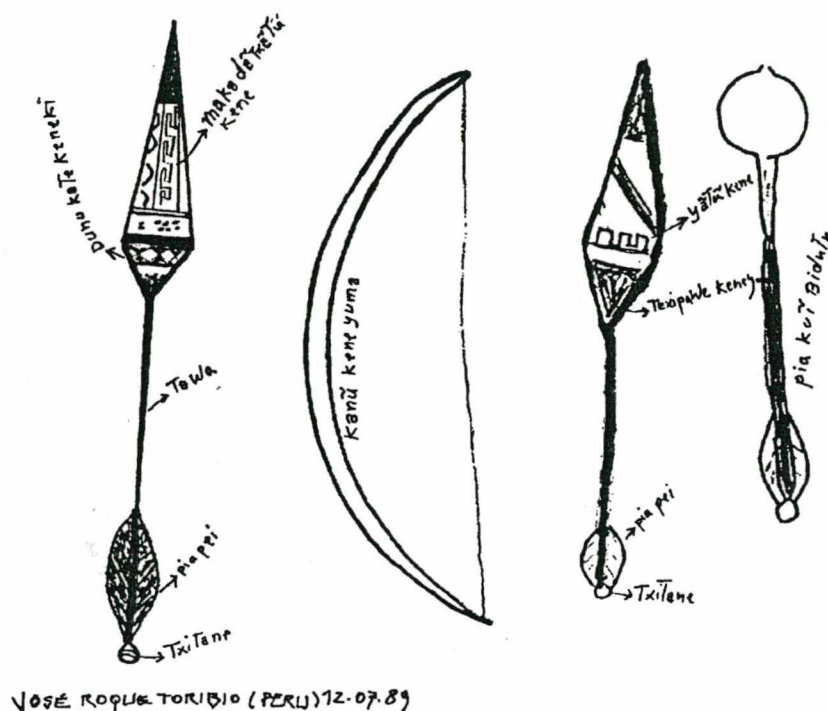
Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.  
Foto da autora.



chamado do animal em vez de esperar que sua vítima se aproxime dele. Ele pode perder o caminho na mata; pode se transformar em animal por tanto ter se identificado com os hábitos, gritos e cheiros dele, e pode, finalmente, não ter seguido animal nenhum, por ter sido enganado pelos *yuxin* que também imitam os gritos e assobios dos animais <sup>(7)</sup>.

6. Registrei imitações do grito do veado (*txaxu*), do porco do mato (*yawa*), da anta (*awa*), do coatá (*isu*), do macaco prego (*xinu*), do *mono blanco* (*abu xinu*), do capelão (*du*), do nambu (*kuma*) e da cria do nambu (*kuma pita*), do uru de taboca (*paka bunku*), do jacarim (*nea*), do mutum (*hasin*), *sintudi* (?), *taku* (?), *matax* (?), *xaku* (?), do *pucacunga* (*kebu*), do *pavo del monte* (*kaxubim*), do capivara (*amen*). Esta é uma pequena amostra apenas da grande variedade de onomatopéias Xaxinawá.
7. Deshayes, 1982: 222-231. Sobre a caça e as várias maneiras de caçar (com cachorro, obrigando o animal a sair do buraco com fumaça, construindo um tapiri perto de uma árvore com frutos maduros, e outros), veja Kensinger, 1975: 25-29; id., s.d., *Hunting and Male Domination in Cashinahua Society*. Hoje em dia o uso da armadilha existe, mas segundo Kensinger esta prática surgiu para atender ao interesse dos marreteiros na pele de onça e outros gatos silvestres (1975:40).

Quando o rapaz aprende a caçar certo tipo de animal, deixará de comê-lo durante o período desta iniciação específica. O caçador também deve evitar comer a carne da parte inferior do animal: a cabeça é o melhor, mas não se come a cabeça do animal que se matou, somente a cabeça que o *txai* lhe dá. O aprendiz não come da primeira caça que matou, senão ficará panema; e somente depois de ter morto um animal grande, anta, veado ou queixada, ele é considerado um caçador de verdade.



Nesta ocasião, ele é espargido com o sangue do animal que matou (Kensinger, 1975: 29).

A sorte na caça é crucial para o prestígio, e as causas da falta de sorte nem sempre são claras. Por isso, existem muitos remédios (*dau*) e práticas ritualizadas para conseguir a condição de marupiara (bom caçador). O arco (*kanu*) é tratado com certa reverência: "só mulher feliz pode tocar no arco." Depois de ter morto uma caça grande, o caçador costumava passar o sangue do animal no arco; "com espingarda a gente não faz isso".

Dade parece ser uma classe de remédios: "para ser inteligente, bom trabalhador, bom caçador e para se lembrar do *txidin*" (festa do gavião, iniciação de líder de canto). Suas folhas são fervidas e o homem banha-se (*muka-ikiki*) regularmente com esta infusão. O *awa awa dade* (*awa*: anta) é específico para a caça; o *mani dade* por outro lado é espremido nos olhos para não se ver os *hida yuxin*, que moram no sumaúma



(*xunu*) e são especialmente grandes; não ver estes *yuxin* favorece indiretamente a caça. O uso de folhas cheirosas é também importante. O bom caçador é frio, não sua e não tem cheiro (*piché*). Existem folhas para tirar o cheiro e outras que dão um cheiro específico para atrair um certo animal. A folha *yawa tae* (pata de veado), no entanto, não funciona através desta lógica do cheiro, mas pela semelhança de forma entre a folha e a pata do veado. Isto só para dar alguns exemplos. Há muito a se aprender ainda sobre e da fitoterapia Kaxinawá.

Outra atividade masculina é a preparação e o plantio do roçado da(s) sua(s) mulher(es). Kensinger (1975: 29-34,43-52) descreveu os quatro tipos de roçados que existem (uns permanentes, outros temporários) com suas respectivas culturas e o período do ano para a sementeira ou o plantio de cada planta. Capistrano de Abreu registrou um texto que liga o plantio de cada planta à floração de certa árvore da mata (Capistrano, 1911-1912, (1969):183).

A técnica usada pelos Kaxinawá é do tipo *slash and burn* : brocar (*sepa*), derrubar (*deda*), secar (*metua*) e queimar (*menua*). A broca, cortar toda a vegetação que cresce entre os troncos das grandes árvores ( entre junho e agosto), e a queima (finais de agosto, início de setembro) acontecem em grupo.

Assisti (de certa distância) a uma broca em Moema. Os homens da metade *dua* (*duabakebu*, filhos do brilho) começaram de um lado, os *inubabebu* (filhos da onça) de outro. Todos estavam pintados com urucum e gritavam muito. De vez em quando vi alguns se afastarem para cheirar rapé. Brocar é um confronto direto com os *yuxin* da floresta. Por isso os gritos de guerra, o vermelho do urucum, cor dos *yuxin* da floresta, e o rapé para se proteger e ficar com força e coragem. A broca acontece num clima de euforia e na aldeia as mulheres se esforçam para preparar um jantar abundante para receber os homens cansados.

Kensinger (1975:32) descreve uma cerimônia semelhante à da queima. Os homens tocam fogo com os rostos pintados de vermelho e gritam. Uns cem metros afastados do lugar, as mulheres cantam para os *yuxin*, que lhes dêem um fogo forte e roçados abundantes. Depois é oferecido um jantar coletivo com muita comida.

A derrubada das grandes arvores é uma atividade solitária ou acontece com a ajuda de um irmão ou genro. Não vi este tipo de derrubada, mas uma vez, quando acompanhei um casal para colher aricurí (*xebun*), um tipo de coco, ouvi o homem "rezar" para a palmeira antes de cortá-lo. "Pedindo licença", explicou-me a mulher. (*Dedapa mi dacibi mi keyubuui?* : "Cortado, você me deixa acabar de pegar todo?").

A maior parte das técnicas de pesca pertence igualmente ao domínio do homem. Os Kaxinawá usam dois tipos de timbó: a folha *puikama* e a raiz *sika* <sup>(8)</sup>. O mais usado é o *puikama*, um arbusto plantado cujas folhas e flores são colhidas pelas mulheres e

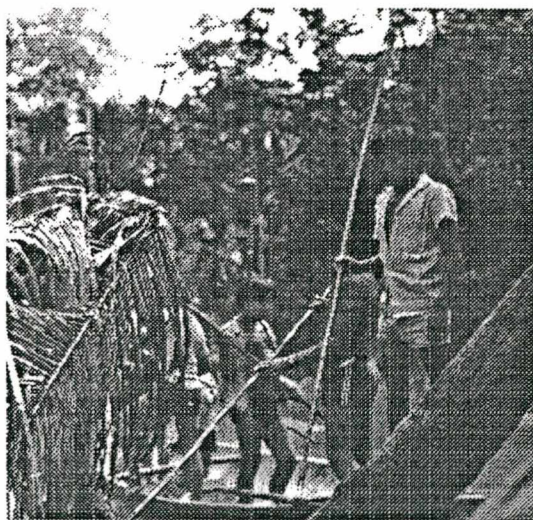
8. Não vi, mas parece que se pesca também com o cipó venenoso *axa*. O cipó é batido e jogado no rio. SIL, *Diccionario Cashinahua*, 1981:16. Anotei também o nome de uma fruta com as qualidades do timbó, *hunu*. Capistrano de Abreu,(1969):178, escreve: " pescaria usam de barbasco de diversas qualidades, aproveitam de um a raiz, de outro a folha, de outro o cipó, de outro a fruta".



amassadas pelos homens num pilão que serve somente a este fim. Desta pasta são feitas bolas (*tunku*) de um quilo que são guardadas em bolsas impermeabilizadas com borracha, ou em cestos cobertos com folhas de bananeira.

É este o tipo de pesca feita também pelas mulheres. Quando as mulheres e os avós da casa preparam uma pequena expedição com seus filhos, elas amassam uma quantidade para duas ou três bolas no pilão e vão até um igarapé pequeno. As bolas são diluídas (*mutsa*) na água e o veneno tem um efeito quase instantâneo sobre os peixes que, intoxicados, começam a pular e surgem à superfície. Crianças, velhos e mulheres andam na água com puçá e batem com força na água (*kuxawel: bate!*), pegam os peixes maiores com a mão, o que exige certa agilidade (deixei escapar muitos). A corrente leva o veneno. Por isso é escolhida uma água meio parada e baixa, mas mesmo assim a excitação para não deixar escapar o butim é grande. Para esta atividade existem também canções específicas que chamam o peixe. Depois de pegar os que pularam, procura-se com a mão, nos buracos do barranco, os peixes que ali se esconderam, assim como camarões ou caracolas. O *puikama* não mata os peixes, somente "embriaga" e depois de uma hora desaparece seu efeito.

Isto não acontece com o *sika*, uma raiz usada para pescar no lago. Este veneno mata. O lago é um lugar perigoso, habitat de muitos animais e *yuxin* poderosos: o jacaré (*kape*), a anaconda (*dunuan*), a piranha (*make*), o *yuxin kudu*, monstro da água e o *kuxuka*, o boto "que chora como gente, tem cara de gente, é gente, *yuxin*". Somente homens vão pescar no lago, e sempre em grupo. Vão para acampar alguns dias, por ocasião de festas ou quando a caça é escassa. Pescar no lago só é possível no verão, quando a água está baixa. Então não se pega os peixes com a mão. Usa-se lanças barbeadas (*haxi*), flechas (*pia* de pupunha (*bani*) do tipo *txada*, sem penas na haste e com três pontas e *bani*, barbeada dos dois lados e com penas) e arpões. Os homens pescam hoje em dia também com rede de pesca grande.



E é comum ver, no final da tarde, um homem saindo para a beira do rio para pescar com anzol (*baka xeamakin: fazer o peixe engolir*). Segundo Kensinger o anzol era tradicionalmente cortado da junção do cúbito e do rádio do tatu, e a linha de pesca de envira.

Uma reminiscência do antigo uso da linha de pesca está no mito do filho, criado pelo caranguejo (*xaka*), que se vingou da mãe, porque *Kana* (o relâmpago) matou-a quando grávida e levou-a para o céu para morar com ele. *Xaimutum* (*xai:*

tipo de caranguejo, *mutun*: caracol grande da água) subiu ao céu pelos fios de algodão que sua mãe estava fiando.

Lá, na aldeia dos mortos, ele bebeu a caçuma da mãe e disse-lhe que viera matar seu marido *Kana*. Tirou três cabelos de sua mãe para fazer a linha e pegou um pedaço de bambu (*paka*) para o anzol. Quando ouviu o barulho de *Kana* chegando em casa, transformou-se em morcego (*kaxi*) e pendurou-se por cima da panela gigantesca de caçuma. *Kana* costuma tomar quantidades enormes de caçuma e quando está satisfeito seu arroto provoca um trovão na terra.

*Kana* chegou e sua mulher ofereceu-lhe a caçuma. Nesse momento, *Xaimutum* jogou a linha, *Kana* engoliu o conteúdo todo de uma vez e com a caçuma o anzol. A lâmina cortou sua garganta e *Kana* morreu.

Kensinger, Deshayes e Keifenheim consideram a pesca secundária em comparação com a caça. No tempo em que os Kaxinawá habitavam as terras mais altas e afastadas dos grandes rios e lagos, isto pode ter sido verdade. Hoje em dia, porém, a pesca é tão importante quanto a caça e igualmente apreciada. O jacaré (*kape*), caçado de canoa no rio durante a noite (de lua nova ou minguante, porque a lua cheia (*uxe badi*: lua sol) ilumina demais) com *bin* (lanterna de caucho) e, quando tem pilha ou pesquisador por perto, com *nawan bin* (lanterna), é uma carne muito apreciada, assim como a carne mole e oleosa da arraia.

A coleta de frutos silvestres pode ser feita pelas mulheres, ou, se for preciso cortar ou subir numa árvore, pelo homem, sua mulher e alguns filhos. Assim acontece com a coleta de açaí (*pana*), patoá (*isa*), sapota (*ixtibir*), jaci (*kuti*), aricuri (*xebun*), bacaba (*pedi isan*) e palmito. Quando estava em Moema, tomava-se muito açaí. Isto se deve provavelmente à escassez dos roçados desta aldeia nova. Outros frutos são comidos quando encontrados no caminho: *xena* e *xakapei* : tipos de feijão silvestre que cresce em cipó, com uma polpa branca e doce ao redor das sementes. Comi também uma fruta de cor laranja (*bumpe*) e a fruta do murmuru (*panikwa*). Existe certamente uma variedade maior, que não encontrei no meu caminho. Estes frutos comestíveis e sempre procurados pelas crianças, não são no entanto considerados comida, são crus e selvagens, e servem no máximo de *snack*. Os cogumelos também só são colhidos quando achados no caminho, sendo na maior parte, diferentes tipos de orelha de pau em árvores caídas <sup>(9)</sup>.

Mas geralmente é o homem que traz as frutas (dizem que quando não conseguiu matar nada). O cacau é uma fruta muito apreciada. Não se usa a semente, somente a polpa branca e doce ao seu redor. O homem traz também o jenipapo, que as mulheres precisam para preparar a tinta para a pintura corporal.

9. Anotei os seguintes tipos, que vi mas que evidentemente não conhecia: *teskun\** (é branco), *yuykun*, *bisus* (dá miração), *mapidetax\** (orelha de pau), *taxan\** (idem de cor marrom), *upi\** e *taiskun\** (chapeuzinho pequeno com pé alto), *kuni*, *tekuni*, *huxinku*, *batakun*, *kunuan* (é grande), *mexeinkun*, *ayakun*, *paduxku*, *kuntxu*, *taxdanhanaya* (com cauda), *taxdan mexupa* (preto), *kumus*, *taxanakunu taxipa* (vermelho), *sanukun*. Disseram-me que todos estes são comestíveis; experimentei somente os tipos cujo nome na lista é seguido por um asterisco.

No Peru não há seringueira, mas ela é encontrada na parte brasileira do rio Purus. Em Fronteira existem estradas de seringa, em Cana Recreio algumas e em Mudubim, lugar que fica algumas voltas rio abaixo de Cana Recreio, igualmente. O verão é a época de cortar. Dez anos atrás, uma parte da população de Cana Recreio morava em Mudubim e quando eu estava em Cana Recreio um grupo de homens preparava-se para ir cortar lá, nas suas antigas estradas. A produção dos Kaxinawá está muito abaixo da dos seringueiros que vivem da borracha com dedicação exclusiva. Para os Kaxinawá do Purus (o que é diferente no Jordão e no Envira) a borracha só serve como pequena fonte de renda para de vez em quando poder comprar munição ou sal quando passar um marreteiro (o que não é muito frequente). A maior fonte de renda em Cana Recreio e em Moema é a tecelagem das mulheres. É com a venda de redes e capangas em Rio Branco, que a liderança abastece a cantina da comunidade.



## Capítulo VI

### PARENTESCO E TRANSMISSÃO DE NOMES

#### Introdução

O sistema de parentesco e a transmissão de nomes próprios é o aspecto mais estudado da sociedade Kaxinawá. As abordagens variam entre estruturalistas (Kensinger, d'Ans, Deshayes e Keifenheim) e processualistas (McCallum). Os estruturalistas dão muita ênfase à divisão da sociedade em metades e/ou seções segundo a transmissão de nomes próprios e normas matrimoniais. Fui ao campo com a seguinte sugestão na cabeça:

*"A Cashinahua artist must use only designs that are appropriate for his or her moiety and alternating generation-namesake group, xutabu (...) Kensinger reports that (a woman) was criticised for drawing designs other than those suitable for her kinship group. He also found that most Cashinahua can look at a decorated object and tell the moiety affiliation of the maker, if not the maker's xatabu. Kensinger attempted in the field to discern the stylistic features which enabled them to do this, but finding that informants could never tell him, felt that this was probably due to his own lack of knowledge about what questions to ask." (Dawson, 1975:148)*

Encontrei, depois, a mesma sugestão em Keifenheim. À partir de um mal-entendido que reforçava o argumento, igualando nome a desenho (*kene* é desenho, *kena* nome; a autora escutou *kene* para nome), é construída uma interpretação da função do desenho como marca da posição social do desenhista e do desenhado (em termos de metade e seções). O estilo e os motivos gráficos do desenho Kaxinawá formariam uma linguagem não-verbal sobre a identidade da pessoa com relação à divisão interna do grupo. Keifenheim sugere que uma menina e um menino levariam o mesmo desenho que sua avó ou seu avô, respetivamente, assim como acontece com o nome próprio.

*"Les différentes identités exprimés par les kene se perpétuent à l'intérieur des shutabu. Par exemple, une jeune fille apprenant à tisser les disi keneya (disi=hammack) sera guidée de préférence par sa grand-mère maternelle. En effet, elles font toutes les deux partie du même shutabu. Sa mère n'est pas habilitée à cet enseignement puisqu'elle n'appartient pas au même shutabu que sa fille." (Keifenheim, 1982:110)*

Os dois autores acima citados, com longa experiência de campo e um conhecimento sólido da língua (o que infelizmente não é meu caso), não foram além desta sugestão; não deram nenhum exemplo desta divisão dos desenhos em classes relacionadas aos grupos de pessoas pertencendo à mesma metade ou seção nominal.

Eu também não fui capaz de organizar os desenhos que coletei nestas classes: os Kaxinawá negaram, sem exceção, que tal divisão existisse. Pode ser que a chave para este problema não resolvido se encontre na atribuição de nomes diferentes para os mesmos desenhos e mais ainda nos *pakadin*, canções-rezas cantadas pela avó durante o ensino e em festas de iniciação como o *nixpupima* e o *txidin*. Voltarei ao assunto mais adiante <sup>(1)</sup>. A outra divisão social, a divisão etária e de gênero, no entanto, ficou evidente: homens desenhavam um outro tipo de desenho, e crianças são pintadas de outra maneira que adultos.

### Nome e parentesco

Pelas razões acima expostas, uma revisão da bibliografia existente sobre os Kaxinawá com relação ao papel destas metades e seções na organização social torna-se necessária. A questão é relacionar o sistema de transmissão dos nomes próprios - que segue uma divisão da sociedade em duas metades e em seções que atravessam as metades dividindo-as por gerações e por sexo- com as regras que regulam a preferência matrimonial, que também segue a divisão em metades e em gerações. Sobre a divisão segundo o sexo na classificação das seções, existem diferenças de interpretação. Kensinger não a vê como uma seção propriamente dita, mas esta opção é questionada por d'Ans, Deshayes e Keifenheim que propõem oito em vez de quatro seções.

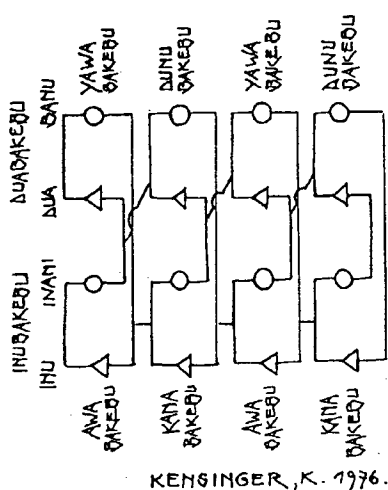
Não pude constatar tanta ênfase na questão de casamento entre seções da mesma geração quanto sugere Kensinger. A importância da geração para o casamento também não foi confirmada por McCallum. Erikson no entanto, considera as seções matrimoniais uma característica tipicamente Pano e sugere que a ênfase dos Kaxinawá nas metades em vez de nas seções possa ser de origem recente <sup>(2)</sup>.

1. Durante o *katxanawá* (ritual da fertilidade) e uma reunião das três aldeias, tirei fotos dos diferentes desenhos faciais com o objetivo de compará-los com relação às metades e seções. Perdi os dois filmes (problema técnico), o que causou uma falta de material comparativo para uma análise concludente a respeito. Pretendo continuar essa pesquisa numa próxima ida ao campo.
2. McCallum, 1989 : 372, nota 38 ; Erikson, 1986 : 186-187, "*En effet, la relation fondamentale (c'est-à-dire celle définissant les unités nommées de base) est celle qui unit ego et ceux qui partagent le même stock de noms que lui, incluant des gens appartenant à des générations alternées. (...) Plutôt que de considérer ces sections comme des subdivisions de moitiés, on peut donc essayer d'y voir des entités recrutées par la nomination.*" A única exceção à esta regra entre os Pano, segundo Erikson, seriam os Kaxinawá e o autor sugere a hipótese que "*un repli contemporain des Cashinahua sur eux-mêmes depuis l'abandon des hostilités se traduit par une exacerbation du système des moitiés aux dépens de la multiplicité des groupes.*"

No sistema de nomeação, por outro lado, as seções continuam cruciais: um filho nunca receberá o nome do seu pai, mas receberá o nome do seu avô paterno ou dos irmãos deste. Desta maneira a criança vai pertencer a um grupo de pessoas da mesma metade e da mesma geração, ou duas gerações mais velhas ou mais jovens.

Assim Kensinger distingue quatro grupos de denominações, que se alternam através das gerações (*alternating namesake groups*) <sup>(3)</sup>: os *awabakebu* (filhos da anta) e *kanabakebu* (filhos do relâmpago) para a metade *inubakebu* (que inclui os *inanibakebu*, mulheres; todos filhos da onça), e os *yawabakebu* (filhos do porco da mata) e *dunubakebu* (filhos da cobra) para a metade *duabakebu* (que inclui as *banubakebu*, mulheres; todos filhos do brilho, da beleza).

A combinação das metades e das seções daria, segundo Kensinger, o seguinte diagrama (1976:235):



Segundo este esquema, a comunidade ideal, *mae kuin*, estaria formada por dois homens focais (*focal males*) de metades opostas, que são primos cruzados bilaterais (*double first cross cousins*) e que trocaram irmãs em casamento, com estas, suas esposas, seus filhos, que por sua vez trocaram irmãs em casamento e estão vivendo com seus respectivos sogros, e seus netos. Assim o círculo das "trocas" e dos nomes seria completo, e a pessoa viveria cercada por seus *nabu kuin*, parentes próximos e verdadeiros.

Do ponto de vista formal, o ideal para uma aldeia *huni kuin* seria a endogamia ao nível de aldeia, a exogamia ao nível das metades, e paralelismo geracional entre as seções matrimoniais. Se este tipo de casamento fosse na prática a regra, o problema do nome da filha não surgiria, já que a avó materna seria também a irmã do avô paterno. Neste caso seria possível concordar com Kensinger que considera a sociedade Kaxinawá patrilinear.

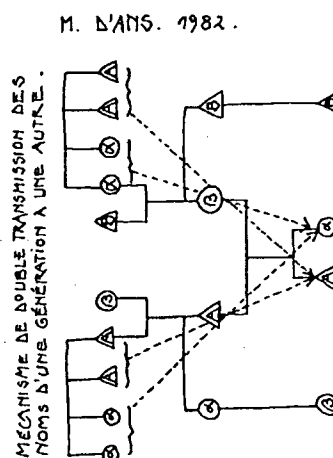
Se, no entanto, o "ideal" não acontece, o sistema fático do matrimônio entra em choque com o dos nomes. O sistema de transmissão dos nomes próprios mostra-se

3. Para enfatizar a ligação que percebe entre os nomes e o casamento, Kensinger opta em 1976:235, pela palavra *section*. "Since these groups appear to be similar to Australian marriage sections, I shall hereafter use the terms *section* or *marriage section* when referring to the alternating namesake groups". J.C.Melatti (1977:83-120) examina até que ponto a divisão da sociedade Marubo em seções corresponde ao sistema de organização social dos Karia da Austrália, estudados por Radcliffe-Brown (1931), Lévi-Strauss (1949) e L. Dumont (1975). O problema, no caso dos Marubo, é que este grupo é novo e é composto por grupos com origens e nomes diferentes, o que resulta em 22 em vez de 4 seções. Melatti conseguiu, no entanto, agrupá-los de tal maneira que pares de dois a dois apareciam. Deste ponto de vista, a organização Kaxinawá seria a mais próxima, entre os Pano, da organização karia.

mais persistente e normativo do que as regras que regulam o casamento. A pessoa precisa de um nome certo para poder agir socialmente. Porque é através do nome que a pessoa sabe como se dirigir aos outros e como os outros se dirigirão a ela em termos vocativos de parentesco.

A filha, adverte o próprio Kensinger numa nota de rodapé, receberá em caso de desvio do ideal (MM=FFZ), o nome da mãe da mãe. Não haveria aí uns indícios de bilinearidade, pondo em questão esta patrilinearidade centrada em torno dos homens focais? D'Ans propõe um outro diagrama para a transmissão dos nomes, que leva em conta uma possível bilinearidade (d'Ans, ms (s.d.):30-31).

" Le tableau (...) montre clairement que la filiation cashinahua n'est pas patrilineaire comme l'affirme Kensinger, mais parfaitement bilinéaire : l'homme transmet à ses enfants les noms de ses epa ( pai, irmão do pai) et de ses aci (atxi : irmã do pai) (...) tandis que -symétriquement - la femme transmet à ses enfants les noms de ses ewa ( mãe, irmã da mãe) et de ses koka (irmão da mãe)." (ms:30-31)



D'Ans quer demonstrar, através de uma análise semântica das denominações interpessoais, que o que vale no sistema classificatório que funda a unidade e identidade étnica é a atribuição do nome e não a "simples" descendência biológica. Esta posição salvaria os nomes Kaxinawá e as metades ligadas a estes, apesar das irregularidades matrimoniais frequentes agora, como consequência da " diáspora" e das epidemias, mas que podem ter existido também sempre, pelas vicissitudes históricas da vida real. Um exemplo :

" si le mariage ne s'est pas effectué selon la norme, une négociation familiale doit avoir lieu pour aboutir à l'attribution de l'enfant soit au père, soit à la mère (...) Ceci explique donc comment, par exemple, un homme ayant engendré un fils (qu'il désigne par conséquent comme étant son bake (filho) peut très bien ne pas l'appeler epan (filho, pai : apelido recíproco) si l'enfant ne lui a pas été attribué, mais au contraire a été attribué à son épouse qui, n'étant pas sa cousine croisée, lui a transmis un nom qui en fait classificatoirement le koka (tio materno), le txai ( cunhado), voir même le betsa ( outro, igual) de son géniteur!"(ms:32)

O esforço feito para salvar a lógica dos nomes, mesmo quando esta não corresponde à situação real de parentesco, mostra que a importância do nome não se reduz à esta função. O nome tem um papel crucial nos rituais, onde a pessoa age no grupo das pessoas que a partir do seu nome pertencem à mesma metade, e veremos

adiante que o nome desempenha um papel importante no ritual funerário. Este é o único contexto no qual ouvi dos Kaxinawá uma referência explícita à ligação entre nome e seção.

Além disso o nome tem um caráter simbólico, referindo-se às vezes a figuras míticas (*Nete*, *Yube*, veja mitologia adiante), outras a animais (*Awabitxi* : couro de anta), a frutas ou flores em geral (*Bimi*) e a estrelas (*Bixi*). Muitos nomes porém não se referem a nada, a não ser a si mesmo (*Kabi*, *Siā*). O simbolismo do nome está na diferença de caráter entre seres de nome *dua* e seres de nome *inu*.

Antônio explicou-me a diferença assim : " *Dua* e *Inu* têm *piché*, cheiro forte, como o porco da mata, *yawa* <sup>(4)</sup>. Eles têm pele no corpo. *Inu* e *inani* não têm *piché* e a pele deles é lisa."

Adiante tratarei mais detalhadamente destes tipos complementares e diferenciados de gente *huni kuin* a nível simbólico. Por enquanto quero me deter somente na relação entre nome e parentesco.

Tanto d'Ans quanto Deshayes, Keifenheim e McCallum enfatizam que o nome não é uma consequência mecânica da descendência ou da aliança. Keifenheim e Deshayes dão ênfase ao caráter político dos nomes e dos termos de parentesco a eles ligados. Não é da ordem "familiar", dizem ; afirmar isto subestimaria a livre decisão dos Kaxinawá. O sistema é relacional, regula a aliança "social" entre as metades: "*C'est un système entièrement dirigé vers l'autre*" (1982:131).

A partir daí toda a tese dos autores é uma reflexão sobre *le Soi et l'Autre* ; o outro de dentro (o aliado, a pessoa da outra metade, o *txai kuin*) versus o outro de fora, com quem se nega ou evita contato (o animal, o espírito, o estrangeiro, o morto). A oposição entre estes dois tipos de "outros" não coincide com a visão nativa segundo eu a entendi. Tratarei desta questão mais tarde.

Na parte que trata da "segunda concepção do outro", Deshayes elabora e verifica as díades propostas por Kensinger para distinguir o ideal *huni kuin* da realidade. A aldeia ideal, *mae kuin*, que não existe, coincidiria com uma rede de parentesco. O complemento de *kuin* é tudo que não o é *kuinman*. Dentro deste *kuinman* existe a aldeia real, *mae kayabi*, que é suficientemente próxima do ideal para sobreviver; é, ainda segundo Deshayes, o compromisso com a praxis: uma rede de alianças.

A aldeia que não responde às exigências básicas para sua reprodução de acordo com a aliança entre os *inu* (*inani*) e *dua* (*banu*) - ou seja, que não teria ao seu centro dois *txai*, primos cruzados, ligados por casamento com a(s) irmã(s) do outro ou pela troca de filhos que, casando, vão morar e trabalhar com o outro - seria *mae bemakia* (distante «demais» do ideal) e seus habitantes deixariam aos poucos de ser *huni kuin*.

Note-se a frequência da referência ao "ideal" pelos autores acima citados. McCallum parte de outra abordagem que não é estruturalista como as anteriores. A

---

4. *Yawa* é o nome de uma das seções *dua*, veja diagrama.

vida social é tomada como ponto de partida e a autora desvenda a estrutura à medida que esta se revela no uso dos termos de parentesco na vida diária dos Kaxinawá e no papel destes nos rituais. Seu processualismo não tem como ponto de referência o ideal abstrato da *mae kuin*, construído pelo antropólogo como a realidade dos tempos míticos do pré-contato, mas o conceito nativo de "socialidade" e seus princípios morais ("*Sociality is social living itself*"). O relativismo está no próprio pensamento dos Kaxinawá, que teria (e tem, como pude constatar) como característica a atribuição de uma imperfeição moral a todos os seres humanos, incluindo eles mesmos (McCallum, 1989:15).

A autora vê na complementaridade dos gêneros um operador mais crucial do que a divisão da sociedade em metades. A aliança ou a troca não é a dos *txai kuin* que trocam irmãs (Kensingler) ou dos mesmos que trocam filhos (Deshayes e Keifenheim); a sociedade existe através da complementaridade das funções do homem e da mulher. A aldeia é uma extensão da família, com o *Xanen ibu*, líder masculino, pai da comunidade, e a *ainbu xanen ibu*, líder feminina, mãe da comunidade <sup>(5)</sup>.

*"(...) kinship is not understood to derive from "consanguinity" or shared inherited substance. Kinship is constantly fabricated, in the Cashinahua view, just as bodies are, through interaction of a moral and social nature (sociality). Names make such sociality possible" (McCallum, 1989:107).*

De acordo com esta posição, McCallum descreve, primeiro a fabricação do corpo da criança na barriga da mãe e nos primeiros anos de consolidação da sua vida pelos cuidados tomados pelos pais, e depois sua fabricação social dentro do quadro referencial de parentesco dado pelo nome próprio da criança.

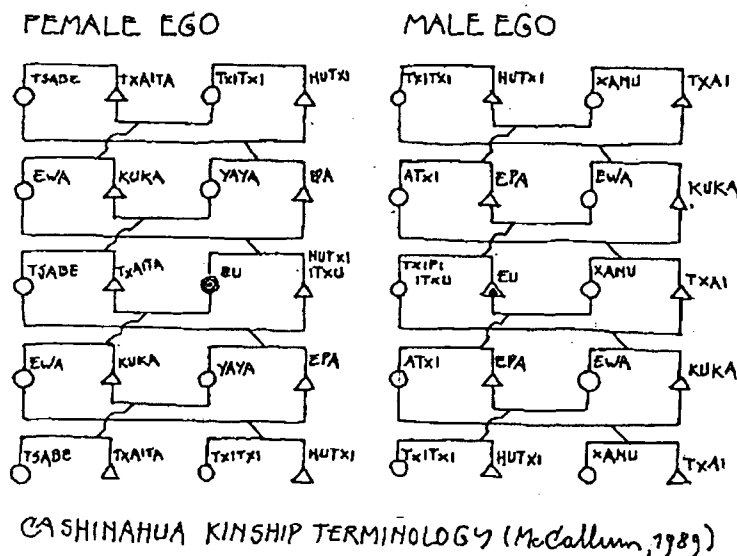
*"People conceive of their naming system very much through the eyes of their own experience. It is their own habitual linking of kinship categories to specific names and therefore specific moieties, which legitimates the connection. Nevertheless there are many mythic characters, attached to one*

- 
5. Normalmente a primeira mulher do chefe é a líder feminina, mas se ela ainda for nova, e de acordo com as personalidades, outras mulheres, de preferência a sogra do chefe, podem assumir este papel. Em Cana Recreio a sogra de Pancho era uma autoridade marcante; ela quase sempre falava nas reuniões dos homens e Pancho explicou-me que nunca tomaria uma decisão contra sua vontade. Era a mulher que mais reclamava, algo que nunca vi a mulher do líder fazer.

A situação em Moema era menos clara que em Cana Recreio, porque a comunidade era tão nova que nem a situação do novo chefe, Edvaldo, nem a da sua primeira mulher estavam bem consolidadas. Toda decisão era tomada pelos três protagonistas da oposição a Pancho, Edvaldo e os dois professores, sem esquecer a voz dos homens mais velhos da aldeia. A mulher do líder não tinha assumido ainda o papel de receber todo mundo em sua casa, porque sua casa, até então, não tinha sido mudada para o centro da aldeia e ficava meio afastada do resto das casas. Além disso, Teresa, que se tinha mudado mais cedo para o lugar onde ia ser construída Moema, desfrutava de uma autoridade particular, graças a seu roçado abundante que contrastava com a escassez dos recém-chegados. A terceira mulher que merecia um respeito particular era Laura, por seu conhecimento superior da arte da tecelagem e do desenho.

or the other moiety, who seem to have been the original proprietors of a number of names". (McCallum, 1989:108)

A estrutura de parentesco dos Kaxinawá segue o sistema Kariera, representado por McCallum pelo seguinte diagrama :



Esta terminologia e as metades a ela associadas resultam num sistema onde o casamento não serve de estratégia para fazer alianças com estranhos. Isto faz a distinção entre afins e consangüíneos (parentes) supérflua. "For the Cashinahua real affins are first and foremost kin."<sup>(6)</sup>

A partir do diagrama acima representado, McCallum descreve o uso dos termos de referência aos parentes. Uma mulher refere-se com o mesmo nome, *ewa*, a sua filha e a sua mãe, assim como um homem se refere ao filho e ao pai pelo termo *epa*. A mulher refere-se ao filho com o termo que usá para falar do irmão da mãe e do seu sogro, *kuka*, e o homem refere-se à filha com o termo para a irmã do pai e para sua sogra, *atxi*. E assim por diante.

As pessoas às quais o eu se refere com o mesmo termo pertencem ao mesmo grupo de nomes próprios, alternando com a geração. Este grupo contém um conjunto específico de nomes entre os quais a pessoa pode encontrar seus *xuta* (xarapim ou xará).

6. McCallum, 1989:115. Parece que neste aspecto os Kaxinawá diferem dos Yaminawa, dos Marubo, e dos Matis. Para estes grupos *Pano*, as guerras intertribais têm (tinham) como motivo principal o rapto das mulheres do povo inimigo. E segundo d'Ans, 1982:68 este era "l'unique mais très efficace agent de communication culturelle entre les peuples, elles pouvaient y diffuser tout à loisir le savoir qu'elles avaient acquis dans leur groupe natal". Para os Marubo veja Melatti, 1977:83-120; para os Yaminawa Townsley, 1988 e Siskind, 1973, e para os Matis Erikson, 1986.

Com relação à diferença entre termos de parentesco de referência e vocativos serei breve. Limito-me a apresentar o glossário de termos de referência de parentesco (com base em McCallum (1989:122) e correspondendo *grosso modo* aos exames anteriores de Kensinger e d'Ans) e à comparação destes com os termos vocativos.

**tsabe** : (locutora) avó paterna, irmã do avô materno, filha do irmão da mãe, filha da irmã do pai, cunhada, filha do filho (neta "cruzada"), esposa do filho da filha.

**txaita** : (locutora) avô materno, irmão da avó paterna, filho da irmã do pai, filho do irmão da mãe, cunhado, filho do filho (neto "cruzado"), esposo da filha da filha.

**txitxi** : (locutora) avó materna, irmã do avô paterno, filha da filha, nora do filho.

**hutxi** : avô paterno, irmão da avó materna, irmão mais velho (locutora) filho da filha; (locutor) filho do filho, esposo da filha da filha.

**ewa** : mãe; (locutora) filha; (locutor) filha da irmã, nora.

**kuka** : irmão da mãe, sogro; (locutora) filho; (locutor) filho da irmã.

**yaya** : (locutora) irmã do pai, filha da irmã do avô materno, filha do irmão, nora.

**epa** : pai; (locutora) filho do irmão, genro; (locutor) filho.

**xanu** : (locutor) avó paterna, irmã do avô materno, filha do irmão da mãe, filha da irmã do pai, cunhada, filha da filha, nora do filho.

**txai** : (locutor) avô materno, irmão da avó paterna, filho do irmão da mãe, filho da irmã do pai, cunhado, filho da filha, genro do filho.

**atxi** : (locutor) irmã do pai, sogra, filha da irmã do avô materno, filha.

**txipi** : irmã mais velha.

**itxu** : irmã/irmão do mesmo sexo e menor que eu.

**aniva** : filho/filha adotado(a) e pai/mãe adotivo(a).

**pui** : irmã/irmão do sexo oposto ao eu.

**betsa** : irmão/irmã do mesmo sexo que eu.

**dai** : co-esposa.

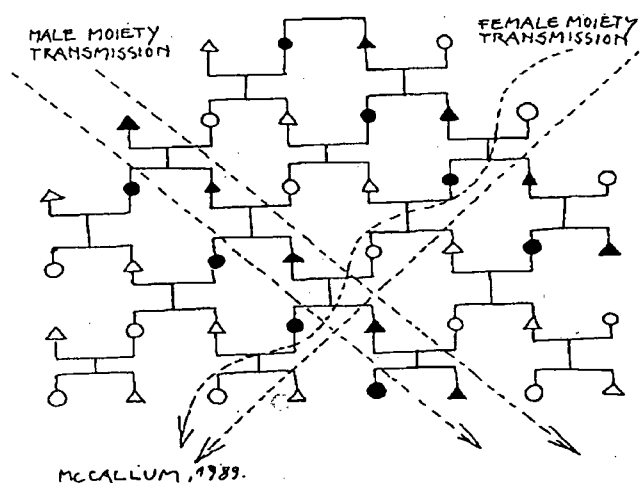
**baba** : neto/neta.

**xuta** : xarapim, xara.

**dais** : genro, sogros do homem.

**babawan** : nora, sogros da mulher.





McCallum, como d'Ans, interpreta o pertencer às metades como sendo transmitido de maneira bilateral. Assim "*women should strictly be thought of as inheriting their moiety affiliation from their namesake grandparent*", apesar de homens Kaxinawá afirmarem que "*moiety membership is inherited from the father*" (McCallum, 1989:118,). A afirmação dos homens só corresponde à realidade, segundo McCallum, no caso de casamentos "certos" entre metades opostas. Nestes casos os filhos sempre pertencem à metade oposta à da mãe. O diagrama de McCallum para representar a bilateralidade na transmissão das metades (1989:119):

Casos de paternidade dupla, que dificultam o sistema, não são raros. Os Kaxinawá, como outros indígenas amazônicos, não consideram a contribuição do pai na formação do feto como única no tempo; a formação do feto dá-se aos poucos, pelo contato sexual repetido entre homem e mulher. Se a mulher, durante o período de gravidez, tiver um ou mais amantes, a criança terá, se assumida pelos pais, mais de um pai. A pergunta, acompanhada de risadas, se eu era *bake husin*, filha mista, não se referia, como inicialmente pensava, à origem dos meus pais, e sim ao número de pais que tinha.

Se o marido e o amante da mãe são de outras metades, um dilema sobre a metade à qual pertencerá o filho pode surgir. Quando a criança é uma menina, ela recebe o nome da sua *txitxi*, avó materna; mas quando é menino, fica difícil determinar o *hutxi*, avô paterno em critérios puramente biológicos. McCallum dá o exemplo de *Sian*, filho de um pai *inu*, um pai *dua*, e uma mãe *inani*. O pai *inu* era o marido, casamento "errado", e o casal resolveu dar um nome *dua* ao filho. Escolheram o nome de um *hutxi* do filho pelo lado materno, ou seja do irmão da avó materna. O segundo filho do casal, no entanto, não era "misto" e recebeu um nome *inu*.

A mesma flexibilidade mostra-se no tratamento do estrangeiro que vem morar na aldeia. Quando, em Rio Branco, a conversa com o líder de Cana Recreio foi encerrada com o convite "oficial" de acompanhá-lo para sua aldeia, recebi como despedida um nome: "Bem-vinda, *Incabanan*". Este "presente", tão de repente, antes

de chegar à aldeia, me surpreendeu; ainda não entendia a função do nome. Soube depois que com meus predecessores aconteceu a mesma coisa e que o nome significava uma tarefa. "*The name is a means of making strangers kin*" (McCallum, 1989:107); o nome dá ao estrangeiro a possibilidade de se integrar na vida social do grupo que o hospeda; coloca a pessoa na rede de relações *huni kuin*.

Assim o estrangeiro começa um processo de aprendizagem e de socialização paralelo ao da criança. Num primeiro período será chamado pelo nome, para que o nome se ligue, se integre à pessoa, e à medida que ele aprende a se comportar dentro dos padrões *huni kuin*, usando os termos de vocação apropriados e fazendo o que se espera dele, começará a ser chamado, como os adultos, somente pelos termos de parentesco. O nome coloca-o numa das duas metades e numa geração; certas pessoas se sentirão numa posição que permita mais intimidade (o convidarão por exemplo para tomar banho) e liberdade de pedir presentes, por serem seus *xutabu* (xará), pessoas com o mesmo nome.

É, portanto, importante saber, como recém chegada, quem é que lhe oferece um objeto, uma cesta, por exemplo. Se for uma pessoa qualquer, esta oferta da mão de uma pessoa ainda não conhecida tem valor de troca, a proposta é fazer um negócio com você. Se, no entanto, a pessoa que lhe oferece o objeto é seu xarapim, a oferta tem um caráter totalmente diferente, é um presente que expressa a relação particular que ela tem com você graças ao nome em comum. Mesmo que o resultado para quem receba seja o mesmo- terá que retribuir com outro objeto-, o valor simbólico do primeiro gesto é contrário ao do segundo. O primeiro é a troca que se faz com estrangeiros, marcando distância, e o segundo é um gesto de afinidade, numa tentativa de transformar o estranho em "alguém de nós". Parentes se presenteiam, estranhos fazem negócios; a diferença entre *inan* e *inankuin* <sup>(7)</sup>.

Sobre a diferença entre termos vocativos e de referência damos só um resumo a partir da esquematização de d'Ans e da contextualização de McCallum (d'Ans, ms : 13-20; McCallum, 1989:123-130). Para começar, quase todos os termos são os mesmos, mas nasalizados, o que resulta nos termos vocativos *ewan*, *epan*, *kukan*, *atxin*, *hutxin*, *xanun*, *txain*, *txitxin*, *itxun*, *txipin*, *yayan*, *tsaben* e *txaitan*.

Os nomes das metades são também usados para chamar parentes mais novos, a sogra que chama seu genro, por exemplo, e são no caso também nasalizados: *duan*, *banun*, *inun*, *inanin*.

---

7. A diferença entre presente e troca é um tema central na tese de McCallum sobre a socialidade Kaxinawá: "*I develop an explicit contrast between "prestation", which I define as an asymmetrical transaction of sharing constitutive of sociality, and "exchange", which I define as a symmetrical transaction akin to or in some cases identical with commodity exchange that is destructive of sociality.*" Mais adiante a autora expressa sua discordância com o estruturalismo enfatizando que no seu entendimento do papel do valor e da transação para os "amazonos", o presente (*the Gift*) não está no centro das relações sociais: "*relationships are constructed in actions, in service or labour*" e por isso o sistema Kaxinawá não corresponde nem ao modelo de "*bridewealth*", nem ao de "*commodity*"; valores não são incorporados às coisas, não existe dívida além de uma transação particular: "*things are not seen as transcendent of human mortality*". McCallum, 1989:22, 28-29, 261-265.

Os oito últimos termos do glossário, com exceção de *xuta* que pode virar *xutan* para chamar um xarapim mais novo, nunca são usados para chamar alguém, são exclusivamente de referência: *aniwa*, filho ou pai adotivo; *pui*, para se referir ao irmão se é mulher que fala, ou à irmã se é homem que fala, *en betsa*, meu outro ou minha outra para se referir ao irmão ou à irmã do mesmo sexo; *en dai*, minha co-esposa; *en baba*, quando os avós falam dos seus netos; *dais*, para falar de sogros ou genros; e *babawan* para falar de noras e seus sogros.

Os termos *bene* (esposo) e *ain* (esposa), também só são usados para falar de e nunca para. Quando a menina se aproxima da adolescência, seus primos cruzados, seus *bene*, começam a provocá-la com piadas sexuais. A estes ela se dirige com *txaitan*. Depois de alguns anos de casamento ela chama seu *bene kuin* (seu marido) de *ba* e vice versa. *Ba* significa amigo ou amiga e é usado também para cumprimentar estrangeiros bem vindos mas sem *kena kuin* (nome verdadeiro). *En bake* (meu filho) e *en ibu* (meus pais), também não são usados como vocativos.

Este sistema de nomes e termos de parentesco é uma das marcas distintivas da identidade Kaxinawá. Outros povos Pano que têm um sistema de nomes e termos parecido, como os vários grupos de Yaminawa (Sharanawa, Mastanawa etc.), são vistos pelos Kaxinawá como também *huni kuin* e *xutanawa*, gente com os mesmos nomes.

Os limites da aplicação da autodenominação *huni kuin* são flexíveis, umas vezes referindo-se somente aos próprios Kaxinawá, outras vezes a todos os Pano com nome verdadeiro, *kena kuin*. Apesar desta ambiguidade de identidade, os Kaxinawá distinguem-se bem mais que outros *nawa* como grupo sócio-cultural único, além dos limites de aldeias e dispersos numa área grande ao longo de vários rios e dividida pela fronteira entre o Brasil e o Peru.

Com o mito de origem da separação da humanidade em povos com e sem metal (veja capítulo histórico o jacaré serviu de ponte), os Kaxinawá identificam-se com todos os índios, em oposição aos *cariú*. Assim, quando se trata de se diferenciar dos *nawa*, *cariú*, até os Kulina se tornam *huni kuin*, índios; e neste contexto os *xutanawa* viram *nukun nabu*, nossos parentes, algo que nunca seria dito dos Kulina. Quando os não-Kaxinawá são chamados de "nossos parentes", *nukun nabu*, sobra mais um termo para se referir aos verdadeiros parentes: *nukun yuda*, nosso corpo, o corpo que nos fizemos (veja McCallum, 1989:51, 107).

## Conclusão

Ficou claro que não é simples para os Kaxinawá hoje em dia (e só os conhecemos neste tempo) encaixar a vida real de casamentos e filhos no sistema de transmissão dos nomes próprios, apesar deste continuar sendo a regra. (Veja árvore genealógica das aldeias Moema e Cana Recreio). Os acontecimentos dos últimos quarenta anos interferiram drasticamente no tamanho e na composição das unidades aldeadas (de epidemias à "cidades" construídas ao redor do SIL). Neste contexto, o casamento entre

desenho e nome (*kene & kena*) também ficou complicado, e parece ter perdido o peso que pode ter tido antes. A relação entre desenho e identidade tornou-se algo mais geral, realçando o caráter *huni kuin*, *nukun yuda*, das mulheres Kaxinawá em contraste com a "pobreza" dos povos vizinhos sem desenho.

## CAPÍTULO VII

### RITO DE PASSAGEM: NIXPUPIMÁ

#### 1. Introdução

O conjunto de rituais que acontecem cada três ou quatro anos no *xekitian*, tempo do milho verde (dez.-jan.), é chamado de *nixpupimá*, "batismo" Kaxinawá. O *nixpupimá* é um rito de iniciação. A partir do momento em que "comeram" pela primeira vez *nixpu*, os *bakebu* (crianças) tornam-se *txipax* e *bedunan*, meninas e meninos. Eles são diferenciados pelo sexo e aptos a serem iniciados nas tarefas e nos papéis específicos de seu sexo.

O *nixpu* é uma planta da mata cujo talo quebrado é batido repetidamente contra os dentes, tingindo-os de um preto brilhoso. Este efeito é belo, estético para os Kaxinawá. Na mitologia *isa hana* (pássaro de sete cores) é chamado *nixpupia hawendua* (lindo porque comeu *nixpu*): tem o bico preto. *Isa hana* é um pássaro muito preocupado com a beleza. Sua própria plumagem já é bonito; é azul com a cauda vermelha. *Isa hana* viu que *Bixku txamini* tinha o corpo coberto de perebas tão fedorentas que sua mulher o abandonou. *Ixmi* (o urubu rei) veio para comê-lo mas *Bixku* se defendeu e *ixmi* perdeu um monte de suas penas brancas. Aí chegou *isa hana* que curou *Bixku* com plantas medicinais em troca das penas brancas que *ixmi* perdeu. Com as penas brancas *isa hana* se fez um lindo cocar para usar no *nixpupima*.

Os dentes enegrecidos fazem parte do *make-up* para festas e rituais, assim como desenhar o corpo com jenipapo e pintar-se o corpo todo com a pasta vermelha de urucum (*maxe*), com óleo de amendoim (*tama xeni*) ou de pupunha (*bani xeni*), misturado com perfume (*ininti*), um hábito que se tornou, pelo uso de roupa, mais raro hoje em dia. O *nixpu* é considerado crucial para a saúde dos dentes; os Kaxinawá dizem que seu sumo os fortalece e protege.

Não pude assistir ao ritual do *nixpupimá*, mas nas narrativas o rito surgiu como tendo uma função chave na vida social do grupo, um tipo de festival que aglomera vários ritos mais frequentes e de grande importância para uma pesquisa da estética<sup>(1)</sup>. Temos uma descrição deste conjunto de rituais, às vezes designado pelo nome *Omã* e com o título "perfurações e jejum", nos textos de Capistrano de Abreu (1941:100-112). Nem Kensinger, nem Deshayes ou Keifenheim, descreveram este rito de iniciação. McCallum, que também não teve a oportunidade de ver o ritual, analisa seu simbolismo através de narrativas e as canções do *nixpu* que gravou (1989:132-143).

---

1. Minha próxima ida ao campo está planejada para janeiro/fevereiro, tempo do milho verde e, com sorte, de alguma versão do *nixpupimá*.

O *nixpumima* tem elementos de outros rituais que ocorrem com mais frequência: o *katxanawá* (dança da *paxiuba*), ritual da fertilidade, e o *txidin*, (festa do gavião), iniciação do líder de canto.

## 2. Txidin

O *txidin* acontece anualmente no *xekitian*, tempo do milho verde, ou depois de um rito funerário por uma morte importante (um chefe ou *xamã*) (Deshayes, 1982: 240-249). A saudade e a tristeza provocadas pela perda podem ameaçar a vitalidade e o bem-estar da comunidade, e o *txidin* serve para reforçar a fé na vida e levantar o ânimo: sua finalidade é proteger os vivos.

O *txidin* caracteriza-se pelos cantos *dewe* (que contam a criação do mundo), pela dança do líder de canto (*txana xanen ibu*) e seu acompanhante, aprendiz, sapateando de costas com búzios nas canelas, e pelo vestuário do líder de canto. É a única ocasião em que se usa o *cushma* (*sampu*, *tadi txaiipa*, *paute*) <sup>(2)</sup>, um vestido comprido, todo *keneya* (com desenho), um cocar (*maite*) de penas brancas e penas vermelhas da cauda da arara, o *hawe*, (adorno pendurado nas costas) com penas de gavião e caudas feitas das penas do corpo de vários pássaros (*kuxu dani*, *hana dani* etc.) e com a cauda do coatipuru (*kapa hina*)



2. Os Kaxinawá deram-me nomes para os cinco tamanhos de *tadi* (roupa): o *ixmi tadi* (vestido de urubu rei), uma blusa curta que não cobre a barriga, o *tudu tadi* (camisa), o *nea tadi* (túnica), o *sampu* ou *tadi txaiipa*, (*cushma*), vestido que vai até as canelas e o *paute*, *cushma* grande que chega até os pés. Todos estes tipos de *tadi* podem ser usados pelo líder de canto no *txidin*, mas o *cushma* e o *paute* são os mais prestigiosos.

(para uma descrição da fabricação veja o capítulo arte plumária).

O líder de canto, assim enfeitado, representa o Inca e seus aliados: o gavião (*tete*), o urubu rei (*ixmin*), o *txana*. O Inca é ligado à metade dos *inubakebu* (filhos da onça) e há todo um conjunto de associações simbólicas que giram ao seu redor: o milho, o frio, a vida eterna, o jenipapo e o sol.

A metade dos *duabakebu* (filhos do brilho), por outro lado, é ligada à cobra, ao vermelho, à ciclicidade, ao apodrecimento, à lua. Trata-se porém de complementaridades contextualizadas, o que faz com que o significado de cada elemento no par mude segundo a situação. Assim o desenho *kene* com jenipapo no *txidin*, refere-se ao Inca (*inu*), que possui o desenho mais lindo que existe: o Inca como ideal estético <sup>(3)</sup>. Contrasta com a pintura (traços mais grossos) de urucum no *katxanawá*, que se refere aos *yuxin* da floresta, que neste contexto podem ser considerados *dua*. O jenipapo no entanto, é também intimamente ligado à sucuri (anaconda), caráter dos *duabakebu*. No contato mítico entre, por um lado, a anta (da metade *inu*) e o homem e, por outro, a anaconda da ayahuasca, o preto do jenipapo está com o povo da água (da metade *dua*) e o vermelho do urucum com o povo da terra e da floresta (no caso *inu*).

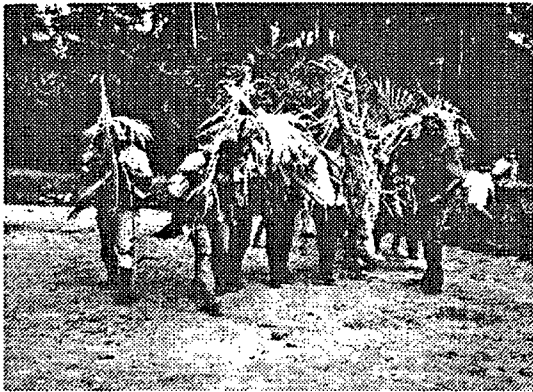
O *txidin* faz parte da sequência do ritual do *nixpupimá*. O líder de canto no *nixpupima* sapateia ao redor do fogo aceso perto do lugar, na casa, cercado com esteiras, onde estão os reclusos nas suas redes. Ele é vestido com as roupas do *Txidín*, do *Inka*, e as canções da primeira parte do ritual de *nixpupimá* contam a visita dos homens (*dua*) à aldeia dos *Inká* (*inu*) (McCallum, 989:136-138). O jovem informante de Capistrano contou-lhe que fazem parte da preparação da festa de *Omã* (*nixpupimá*), a caça coletiva, a fabricação dos banquinhos (*kenan*) e a armação dos *tene* (o suporte para o adorno de pena de gavião), enfeite que caracteriza o *txidin*. Depois são colhidos o *nixpu* e os espinhos de pupunha (*banin muxa*) para fazer a perfuração do lábio inferior e das narinas (1941:104-105). A primeira parte deste rito de iniciação é uma corrida exaustiva de um lado ao outro do pátio, o dia todo; na mão da mãe, quando menina, e do pai, quando menino. Os meninos correm com as penas de gavião nas costas.

---

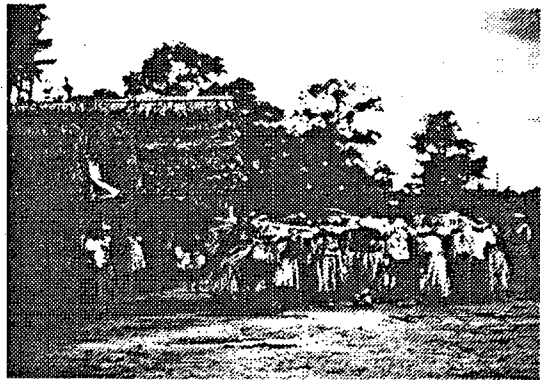
3. Isto não quer dizer que a metade dos *inu* esteja mais ligada à beleza que a dos *dua*. A beleza sensual digamos, é a superfície vermelha, lisa, brilhosa e cheirosa do corpo na idade da fertilidade e esta é ligada às conotações simbólicas da palavra *dua*. *Dua* significa brilho e beleza, assim como *duapa*, a qualidade de bonito, ligada à generosidade e bondade. A beleza conferida pelo desenho com jenipapo (ligado aos *inu*, ao *Inka* e aos *yuxin* do céu) é diferente, tem um aspecto mais ligado à vida eterna. Para começar, o jenipapo dura mais que o urucum. O primeiro escurece pelo contato com a água e mantém a pele tingida durante dez dias (dependendo da qualidade da tinta). O segundo desaparece em duas horas pelo suor, pela água, ou esfregando a pele. Além de durar mais, o desenho com jenipapo é, como veremos adiante, ligado ao espírito do olho (*bedu yuxin*), e este espírito é a (única) parte da pessoa humana que vai, depois da morte, viver uma vida eterna na aldeia dos mortos, junto ao *Inká*, ao *Kana*, ao *Pukan* e todos os "antepassados" (*xenipabu*).

### 3. Katxanawá

O *katxanawá*, ritual da fertilidade, existe em várias versões e pode iniciar o "festival" do *nixpumimá*. Normalmente o *katxanawá* acontece várias vezes por ano. Visualmente o ritual é caracterizado pela dança dos *yuxin* da floresta (cobertos dos pés à a cabeça com a palha da jarina e pintados, nas partes que aparecem por baixo da palha, com urucum) ao redor do tronco oco da paxiúba (*tau pustu, katxa*). O tronco foi cortado, descascado e esvaziado dentro da mata, pelos homens da metade que ficou com o papel ritual de invasor.



*Yuxin* da floresta correndo na direção da aldeia. Katxanawá. Cana Recreio. Maio/89. Fotos da autora.



Dança dos homens com os *yuxin*

Antes da campanha dos missionários contra o uso de bebida alcoólica, a *caçuma* era guardada durante seis dias no tronco da paxiúba (tampada com folhas de bananeira) para fermentar. A aldeia dançava durante cinco dias ao redor do *katxa*, e no sexto dia chegavam os convidados das outras aldeias para juntos tomarem a bebida fermentada (*muxetan*). Somente uma pessoa me falou que a fermentação era acelerada pelo cuspe (costume ainda em uso entre os Katuquina e os Yaminawa).

Com as visitas, o conteúdo do *katxa* era esvaziado, dançando e bebendo a noite toda. Depois de vazio, o mesmo *katxa* servia para receber o vômito: "vomitar é bom para a gente não ficar mole; é que nem no *nixi pae* (o cipó), aí a gente vomita também para limpar a barriga e ficar forte. Vomita e agüenta de novo, né? Aí pode tomar mais, tomar sempre". De madrugada o *katxa* é levado de volta para a mata e destruído.

A interpretação do *katxa* como símbolo do útero e referência ao tronco oco onde foram criados os primeiros Kaxinawá (McCallum, 1989:134) parece-me convincente. É aliás um ponto sobre o qual há unanimidade entre os kaxinólogos. Este elemento feminino é enfeitado com tubos de macaxeira e banana, símbolos masculinos.

Um grupo de homens, todos da mesma metade, começa a dança saindo da mata como *yuxin* da floresta, que invadem a aldeia, cantando *ho ho, ho ho*. Este é o



elemento central do rito: os invasores da floresta são inicialmente recebidos com hostilidade: a outra metade, que não foi para a mata, representa o "interior", os *huni kuin*, e pega suas armas para receber os inimigos. Mas logo depois de se aproximar dos *yuxin* da floresta, as armas são deixadas de lado e os dois grupos dançam juntos ao redor do *katxa*, chamando todas as plantas cultivadas pelos nomes.

Além da dança e do canto por uma safra abundante com a ajuda dos *yuxin* da floresta <sup>(4)</sup>, o *katxanawá* implica a troca ritual de caça e peixe entre as metades. Assim um verdadeiro *katxanawá* é precedido pela caça coletiva, por cada metade separadamente, de dez dias a duas semanas. De manhã é uma metade que dá, de noite, a outra. O mesmo acontece com a dança. No primeiro dia os *inubakebu* vêm da mata e os *duabakebu* recebem. No segundo dia os papéis são invertidos.

A identificação de uma metade com "o outro" (possíveis afins) e a outra com os *huni kuin*, o "interior", e a inversão imediata dos papéis no mesmo rito, reflete a meu ver uma outra relação com "o outro" que a sugerida por Deshayes e Keifenheim. Estes autores construíram sua tese sobre a concepção Kaxinawá do "outro" (*La conception de L'Autre chez les Cashinahua*, 1982), e enfatizaram a diferença radical entre *L'Autre du dedans* e *L'Autre du Dehors*, sendo que com o primeiro se estabelece a relação de afinidade (uma proximidade que já existe pela consangüinidade) e com o segundo se tenta negar qualquer contato.

A relação dos Kaxinawá com o outro de fora me parece outra. Os mitos e os rituais enfatizam, a meu ver, a relação inevitável de interdependência e de transformabilidade do outro de fora no outro de dentro e vice versa, em vez de querer afirmar limites rígidos entre o interior e o exterior como sugerem Deshayes e Keifenheim.

Apesar do *Inka* (como foi dito acima) representar na mitologia o estrangeiro desleal, o "afim" desejado mas temido por sua barbárie (como o são hoje em dia os *cariú*), ele é, ao nível do ritual, uma parte da sociedade dos Kaxinawá: o *Inka* é *huni kuin* tanto quanto o são os *dua*. Se os Kaxinawá foram criados na terra, eles só são o que são pelo parentesco com os povos da água (*sucuri* (anaconda), *dua*) e com os povos do céu (*Inka*, *Kana*) <sup>(5)</sup>.

A mitologia conta como tudo foi aprendido, recebido de fora, nada foi criado do nada. Uma das versões sobre a origem dos primeiros homens diz que "geraram-se por encantamento do cocô do jaci, sem inteligência, sem boca, sem pés, sem mãos,

- 
4. Em termos de parentesco, as plantas silvestres e seus *yuxin* são os avós das plantas cultivadas. Os homens que as plantam são os pais, assim como as plantas silvestres são os pais dos animais, nutridos com seus frutos. Grandes árvores são e hospedam os *yuxin* mais poderosos que vivem na floresta. Subir numa dessas árvores gigantes, como a *sumaúma* (*xunu*, madeira usada para fazer os bancos), assegura um encontro direto com estes *yuxin*, encontro do qual se volta doente para morrer, ou pronto para se tornar *xamã*. Veja adiante.
  5. Este parentesco está expresso também na seguinte frase anotada por Capistrano de Abreu (1969:178): "Nossos velhos (eram) muito inteligentes, espalharam-se, largaram-nos, uns foram para dentro d'água, outros morreram, outros foram para o céu. Nós, meninos pequenos, não somos inteligentes; quando nossas gentes se espalharam, nós não ficamos inteligentes".

sem olhos, sem orelhas, etc. O macaco prego habilitou-os para a reprodução; o guariba deu-lhes as mãos (...) "(Capistrano de Abreu, (1969):211).

Erikson (1986:189-190) considera "*l'interchangeabilité de l'identité avec l'altérité*" uma característica tipicamente Pano e dá como exemplo o uso da palavra *nawa*. *Nawa* significa, entre os Marubo assim como entre os Kaxinawá estrangeiro, mas é entre os Marubo igualmente usada para designar as seções (*inunawabu*, *isconawabu* etc. veja Melatti, 1977:83-120) e entre os Kaxinawá significa dança, canto (*katxanawá*) e morto. Para *nawan bai* (o arco-íris) há duas traduções: o caminho dos estrangeiros, ou o caminho dos mortos (o morto torna-se estrangeiro). O arco-íris é um dos caminhos que o morto pode seguir para subir ao céu (veja capítulo sobre a morte).

O desenho *nawan kene* é um dos motivos mais usados do repertório gráfico usado pelas mulheres Kaxinawá na pintura corporal, assim como na tecelagem e na cestaria. o nome deste desenho significa desenho de estrangeiro, ou desenho dos *yuxin* que aparecem nas visões com *nixi pae*, mas é ao mesmo tempo um dos desenhos mais típicos do estilo *kene kuin*, desenho verdadeiro que marca a identidade Kaxinawá. Os *nawa keneya* são *yuxin* com desenho e por terem este desenho *kuin*, são aliados, parentes espirituais.

Este exemplo mostra como a palavra para estrangeiro entre os Kaxinawá serve também como auto-definição. A oposição radical entre os Pano não é a que separa "*Le Soi de L'Autre*", mas a que separa o aspecto perecível do aspecto imperecível na vida humana e natural.

*"l'opposition radicale, s'il faut parler en termes binaires, serait plutôt celle entre d'une part ceux qui sont essentiellement corps (yura) c'est-à-dire des humains au sens large, et d'autre part les esprits (yuxin)"* (Erikson, 1986:190).

Voltando ao *katxanawá*, temos que mencionar ainda seu aspecto principal: a complementaridade entre os sexos. Ambos os sexos participam do ritual e esta participação tem conotações sexuais explícitas. Depois de ter chamado todos os tipos de banana, de mandioca e de milho, os homens começam a cantar insultos e provocações ritualizadas para as mulheres. Estas são respondidas imediatamente pelas mulheres, que formam uma linha de dança, com o braço segurando o ombro da vizinha, e correm em direção ao círculo dos homens tentando rompê-lo. Os cantos das mulheres têm outro ritmo e um tom bem mais alto do que os cantos dos homens e elas tentam desafinar assim o canto dos homens, insultando e ridicularizando os órgãos sexuais dos homens, que por sua vez continuam inventando metáforas picantes para os órgãos femininos <sup>6</sup>). Esta troca competitiva de insultos é chamada de *kaxin itxaka* (insultar

6. Anotei umas frases lançadas pelas mulheres e parcialmente traduzidas. Além dos meus problemas com a língua, as canções têm a dificuldade de serem na língua dos antepassados (*xenipabu hantxa*), difícil de traduzir até para os próprios Kaxinawá: *xawe bene texu* (como o pescoço do jabuti), *awapanan buxki keskadan xeni* (como uma anta gorda tremendo antes de morrer), os testículos como inhame (*pua*), *kimi buxka keskadan* (parecido com a cabeça de uma tartaruga), *yawa hubu xeni* (testículos gordos de veado), etc.

o "morcego-vampiro" (metáfora para a vagina)) e *hina itxaka* (insultar a cauda (o pênis)) (McCallum, 1989:295), uma brincadeira que provoca muita hilaridade.

Em certos *katxanawá* as mulheres atacam as pernas dos homens com fogo, obrigando-os a fugir e a abrir o círculo. Os homens tentam refazer o círculo e capturar mulheres, forçando-as para dentro do seu círculo.

McCallum (1989:301-303) descreve um *katxanawá* feminino a que assistiu no Peru. De manhã um grupo de mulheres da metade *inani* reúne-se rio abaixo da aldeia e deixa-se travestir pelos maridos em *yuxin* masculinos da floresta. Estes cobrem suas mulheres com palha (este tipo de enfeite chama-se *dau* (remédio)) e quando as mulheres saem rio acima, os maridos as seguem, vestindo suas roupas e carregando suas cestas e os nenês. As mulheres da metade *banu* surpreendem as *inani*, armadas, e as cumprimentam com "*aniwa txain*" (bem-vindo cunhado). Dão comida aos visitantes e no final da tarde os papéis são invertidos. As *banu* vêm de rio acima, vestidas com palha, e as *inani* as recebem e dão-lhes comida. Somente as mulheres dançam ao redor do *katxa*, chamando os homens depois de algumas horas, quando estão cansadas.

O confronto ritual entre os sexos no final da segunda semana, ou seja na metade do festival do *nixpupimá* (Kensinger, 1987:2-4) mostra como a complementaridade sexual que caracteriza o *katxanawá* marca também o *nixpupima*. A ênfase na sexualidade, neste momento da sequência ritual, marca a transição dos iniciados, de uma fase na vida sem ênfase na diferença de gênero, para uma fase em que quase todas as atividades serão desenvolvidas dentro do grupo de seu sexo e o que for feito com pessoas do sexo oposto ganhará conotações sexuais ou pelo menos de gênero.

Este rito dentro de um rito tem as seguintes características: homens e mulheres são divididos em dois grupos, os que já têm filhos iniciados, e os que ainda não têm. O primeiro grupo (as mulheres dançando em fila, os homens em círculo) lança provocações verbais e visuais, sem atacar fisicamente o sexo oposto. As senhoras seguram espigas de milho na mão e "ejaculam" os grãos na direção dos senhores, elogiando o milho e depreciando os homens. Os homens respondem mostrando a bunda, pintada de vermelho com urucum, para as mulheres, cantando. O grupo de homens e mulheres jovens por outro lado ataca-se fisicamente. Os homens tentam flechar as mulheres entre as pernas com flechas sem ponta, e as mulheres atacam os homens a pau. Quando o líder masculino grita "hiii" e a feminina "huuu", o jogo pára e todos vão tomar banho (homens e mulheres separadamente).

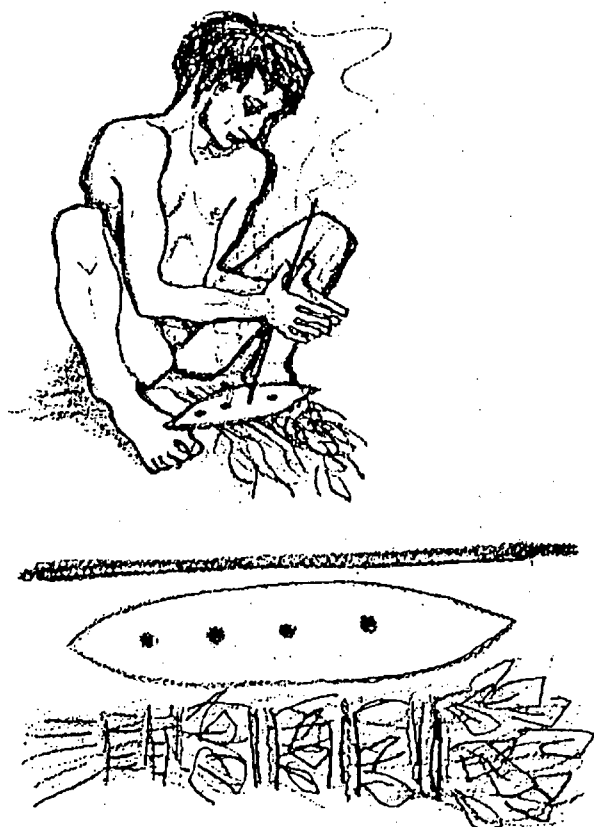
A inversão de normas morais, característica da fase liminar do rito como foi descrito por Victor Turner (1966) e Van Gennep (1908), está muito bem encenada nestes ritos. O que fora do contexto ritual seria punido com ostracismo (Kensinger, 1986), torna-se aqui uma atividade coletiva (entre o lúdico e o sério), capaz de levar ao entusiasmo a *comunitas* em geral, em meio ao aplauso dos torcedores femininos e masculinos.

#### 4. Festa do fogo novo

No relato dos informantes de Capistrano de Abreu, o *katxanawá* não aparece na abertura do festival, aparece porém a festa do fogo novo. Esta festa acontecia, como o *katxanawá*, mais do que uma vez por ano. Segundo a informação que obtive, o fogo era mantido aceso durante um mês <sup>(7)</sup>.

Apagar o fogo velho e acender o fogo novo era um evento ritualizado, precedido por uma caçada coletiva, que forneceria carne moqueada suficiente para vários dias de festa. Jogava-se os restos do fogo velho fora e no dia de acender o fogo tudo mundo ia tomar banho de madrugada.

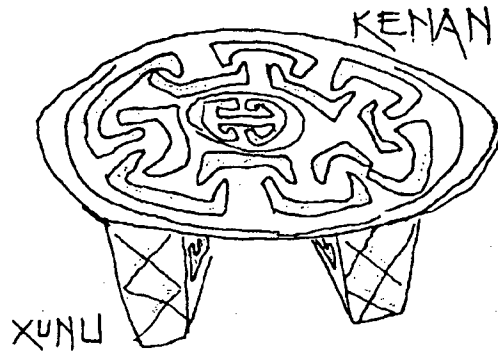
"Ajuntai os rapazes, ajuntai as raparigas, ajuntai os meninos para brincarmos. Tirai sapopemas de samaúma, fazei bancos para os meninos assentarem-se. Nosso fogo velho não presta; se não fizermos novo nos mata. Nossos velhos me disseram; nossos velhos todos os dias faziam fogo novo, muitas vezes ouvi." (Capistrano, 1969:178)



7. A técnica de acender o fogo ficou muito bem ilustrada por dois slides feito por Schultz em 1950. Estes slides encontram-se no Museu Paulista, assim como as madeiras, a palha e o algodão, usados no tempo que precedeu o fácil acesso a fósforos. Não foi possível fazer cópias destes slides, por isso este desenho a partir da descrição de meus informantes e da lembrança dos slides que vi no museu.

Durante a viagem, o fogo era transportado numa casca de jabuti, usando madeira de queima lenta. O *bin*, lanterna, era feito de caucho. Derrubava-se a árvore, depois fazia-se nela vários cortes compridos. Deixava-se secar o caucho, que tinha escorrido dos cortes, durante alguns dias. Os fios de caucho seco eram enrolados formando tochas compridas.

Hoje em dia esta festa perdeu sua razão de ser. Como os antepassados, os Kaxinawá agora fazem um fogo novo todos os dias. O fogo novo, simbolizando purificação e um novo começo, deve ter acompanhado muitos rituais, senão todos. No relato acima citado, o jovem informante sugere que cada vez que era aceso o fogo novo, fazia-se bancos novos para os meninos (leia-se: jovens iniciados). Todas as informações que obtive no campo, no entanto, ligam a fabricação dos bancos (*kenan*) ao rito de passagem do *nixpumimá*. Somente o menino que já está sendo iniciado pode sentar no *kenan* <sup>(8)</sup>.



### 5. Nixpupima

Com este chegamos ao *nixpumimá* propriamente dito. À noite, as crianças são chamados para se reunir na casa do líder. Somente as crianças que perderam os dentes da infância e cujos dentes definitivos já cresceram estão prontas para a iniciação. Suas redes são penduradas num canto da casa e cercadas de esteiras para não verem nada.

- 
8. . Se a função principal do rito de passagem for a identificação da pessoa com seu nome (*kena*), ligado ao ato de comer o *nixpu*, e ligado igualmente ao banquinho (*kenan*) dado ao *bedunan* pelos pais (o pai corta e a mãe pinta), a semelhança entre as duas palavras pode ser mais do que uma coincidência. Falta-me o domínio da língua para justificar tal hipótese, mas pesquisas lingüísticas sugerem que o morfema *-n* tem a função de genitivo, o que daria "do nome" ou "em função do nome".

Suas mães sentam-se ao lado da rede de seus filhos e começam a balançá-las, cantando "kawa, kawa". As crianças têm que ficar esticadas e não podem se mover. Se alguma delas tiver que sair da rede, só pode olhar para os pés. Se olhar para o céu ou para as árvores, uma cobra ou uma formiga com picada tão forte quanto a de uma cobra, podem picá-la. Os pais das crianças dançam ao redor do fogo e cantam *pakadim*, rezas específicas para seus filhos "ficarem fortes e aprenderem ligeiro".

De manhã cedo, as crianças tomam banhos medicinais para crescerem, para ficarem trabalhadoras (*dayadau*), e as meninas recebem um banho especial para aprenderem o desenho (*kenedau*). Segundo um dos meus informantes, corta-se também o cabelo nesta ocasião: *nixpupiki* (quando comem *nixpu*), *bu mesteki* (para ter o cabelo forte), *huni testeki teduaki* (os homens cortam o cabelo bem curto). E num comentário sobre esta frase, outro disse que mulheres também cortam o cabelo pelo mesmo motivo.

Segundo McCallum (1989:135) as crianças são pintadas de preto, com jenipapo, depois do banho <sup>(9)</sup>. Lava-se também os dentes com pedrinhas chatas e areia para tirar todas as impurezas. Depois da lavagem, as crianças podem tomar *caicumá* (*mabex*) de milho. As conchas nas quais o *mabex* é servido são desenhadas com cinza (desenho negativo) e com urucum. Os motivos para esta ocasião são específicos: *toa kene* (desenho do sapo *yuxin*), *xakada kene* (desenho de sapo venenoso), *kexin kene* (desenho de calango) e *dunu kene* (desenho de cobra)<sup>(10)</sup>.

- 
9. A lógica da pintura em preto neste momento do ritual pode ser a mesma que o tingimento dos dentes com *nixpu* num momento posterior. O preto simboliza a liminaridade, invisibilidade e ambigüidade da pessoa "de passagem". Necessitaríamos pesquisar este aspecto com mais precisão para ver se estes dois tingimentos ocorrem na mesma fase do ritual.

Lembrando a seqüência do nascimento, onde o recém nascido é tingido de preto somente depois de cinco dias de reclusão (fase de separação, preliminar), poderia esperar-se que neste rito de "nascer de novo" através da iniciação, as crianças ficassem "nuas" até depois da corrida, quando estão prontas para comer *nixpu* (fase liminar, de transição), enegrecendo o corpo e os dentes ao mesmo tempo.

Podemos no entanto fazer outro corte na seqüência do ritual (ainda dentro do modelo de tripartição do rito de passagem segundo Van Gennep (1908), (1977), Turner (1966), Langdon (1989:62), e considerar o banho ritual como marca da fase de separação da vida social cotidiana e como entrada na fase liminar da *praxis* ritual que encena um primeiro confronto ritualizado da criança com o mundo dos *yuxin* (a corrida e comer *nixpu*). Depois de comer *nixpu*, há um novo período de reclusão e jejum até o preto sair dos dentes (e do corpo).

O desenho (*kene*) com jenipapo é crucial no *nixpumimá* e imagino (o que espero verificar numa próxima pesquisa de campo) que a transição do corpo tingido de preto para o corpo *keneya*, com desenho de jenipapo com fundo vermelho de urucum, ocorra por ocasião desta saída definitiva (fase pós-liminar, de agregação, incorporação), quando a criança se tornou, pela iniciação, menos vulnerável aos *yuxin* e pode receber os desenhos que são de *yuxin* fortes.

Para verificar a estrutura proposta para o festival do *nixpumimá*, o material disponível não é suficiente. Uma frase no texto de Capistrano (1941:110) por exemplo, contradiz esta interpretação. O iniciado sairia tingido de preto, e não desenhado, da reclusão que segue a iniciação com *nixpu*. O preto simbolizaria neste caso a saída da fase liminar do ritual e uma primeira proteção (como acontece com o recém nascido depois dos cinco primeiros dias; torná-lo invisível para os *yuxin* pela semelhança) para o contato com o mundo exterior.

10. O *toa* canta de noite e seduz as pessoas a seguí-lo para dentro da água. *Yukan* foi pescar sapos de noite e não voltou. Seguiu o canto de uma mulher *toa* para viver com ela. Sua mulher na terra chorou dia e noite na beira do rio para que seu marido voltasse e finalmente ele prometeu visitá-la com seus

Ainda de madrugada começa a corrida. Os homens pegam os meninos pela mão e correm com eles de um lado ao outro do pátio. Quando param para descansar, é a vez das meninas que correm de mão com as mulheres. E assim acontece o dia inteiro e durante os dois dias seguintes. " Quem cair não vai viver muito tempo, quem não cair vai sobreviver". Nas noites depois da corrida, os homens cantam os *pakadim*, como na primeira noite, e as mulheres balançam a rede, cantando "*kawa, kawa*". As crianças não comem nada, só tomam *mabex*.

Entre as corridas, os meninos descansam nos banquinhos (*kenan*) feitos pelos pais para esta ocasião <sup>(11)</sup>. A mãe do menino pinta o banco com o sumo da folha e da madeira do *txaxuanti*, que dá um tingimento preto, e com *maxepa* (urucum bravo), que tinge a madeira duma cor avermelhada. Entre os motivos que usa é o *xunu kene* (desenho de sumaúma), dos outros motivos trataremos adiante. O banco é feito da sacupima (raiz aérea, *bema*) da sumaúma (*xunu*), uma madeira leve e branca. O *xunu* é uma árvore muito grande e considerada poderosa pelos Kaxinawá. Ela hospeda yuxin gigantes (os *nixu*, *hida yuxin*) <sup>(12)</sup>.

Em Capistrano (1969:184) encontramos uma história muito interessante sobre o *xunu* (o informante de Capistrano contou o caso como ocorrido com seu tio) :

"Sani Bari tirou casca de sumaúma (*xunu*), palmitos e gomos de paxiubinha, de paxiuba, de uricuri, de jarina, misturou-os, pilou-os, despejou a mistura em uma panela, levou-a ao fogo, fez uma beberagem chamada *xuma*, e depois de fria ingeriu-a. Deitou-se na rede, no mesmo instante veio a bebedeira; ficou tonto, levantou-se, pôs-se a rodar, saiu para fora cantando, trepou até os galhos de uma sumaúma (*xunu*) pequena, aonde as almas o acolheram e trataram bem e deram-lhe muitos presentes."

Meus informantes não conheciam esta bebida, mas se lembravam que "antigamente" havia outras bebidas além do *nixi pae* (cipó forte) para entrar em contato com os *yuxin*. O *xuma* deve ter sido uma delas. A semelhança entre esta história e o mito do homem que tomou *huni* (*nixi pae*) ( Capistrano, 1941:413-420), é significativa.

---

11. O momento exato da aparição do banquinho no ritual precisa ainda ser pesquisado. As fontes à minha disposição são vagas a respeito. Em Capistrano, 1941:111, parece que os meninos descansam nos bancos entre as corridas, McCallum não menciona os bancos, e meus informantes somente disseram que o menino ganha seu banco no *nixpumimá*. Apesar do fabrico do banco ser laborioso, não parece ser uma coisa que se faça só uma vez de modo definitivo. "Quando o banquinho do menino quebra, a gente faz novo".

12. O *xunu* parece ser o *shóno* (lupuna em espanhol) dos Shipibo. Segundo Roë (1982:118) a lupuna é a árvore gigantesca da mitologia Pano, que une o céu e a terra. Scus *yuxin* (*yōshin* em Shipibo) aparecem na visão da ayahuasca como gigantes. O sumo da lupuna parece ser altamente tóxico (daí a associação da lupuna com sapos e timbó) e é usado pelos Shipibo para fazer veneno.

muito, os *yuxin* ouviram e saíram todos. *Yuxin daci xunuan punyan daci we tsaua* (todos os *yuxin* sentaram-se em todos os galhos da sumaúma).

Esta frase revela, a meu ver, o significado do uso, nos bancos dos iniciados, da sacupima da sumaúma. Depois da iniciação do *nixpumimá* o menino aprenderá as artes masculinas que envolvem o contato constante e perigoso com os *yuxin* da floresta. Ele poderá tomar também *nixi pae* para aprender a lidar com estes *yuxin* e para achar entre eles seus aliados. O *xunu* está assim intimamente ligado ao xamanismo. Lembramos também que uma das maneiras de se tomar o *nixi pae* é sentado nestes bancos feitos de *xunu* <sup>(13)</sup>. Quer dizer que, quando tomam, estão sentados na raiz desta árvore poderosa, casa dos *yuxin*, da mesma maneira que sentam os próprios *yuxin* que moram nela.

O mito de *Makari* na sumaúma continua. Os *yuxin* sentados nos galhos do *xunu* gritam muito, mas o homem não tem medo (*date*: o medo dos *yuxin*, sentido no coração). Ele pega seu cacete (*binu*) e os *yuxin* espalham-se com medo. Depois vem o coatá que o desarma, mas *Makari* pula de um galho para outro e escapa. A lacraia gigante (*nibu*), que mora no *xunu*, vem para comer o coatá e depois destas aventuras todas, o dia começa a clarear. Mas *Makari* ainda está bêbado (*pae*) e canta sentado. Sua mulher tem saudades dele e chora. Os *yuxin* estão seduzindo *Makari*, querem "encantá-lo", transformá-lo (*damiwa pai*) e para isto fazem *dau* (remédio, enfeite) para ele: uma coroa da palha da jarina. E *Makari* fica correndo de um lado para outro (lembra a corrida de iniciação das crianças), mas não escapa, não consegue mais descer o *xunu*. Até que enfim o urubu-rei (*ixmi*, *hawendua Inka*: o Inca bonito) fica com pena de *Makari* e diz "segura minhas costas, segura minhas asas, vou te levar para casa".

Este mito fala de uma iniciação xamânica no sentido amplo da palavra, porque os *yuxin* não deram *muka* a *Makari* <sup>(14)</sup>. Poderiam ter dado, se *Makari* tivesse agüentado melhor, mas ele perdeu o controle e precisou da ajuda do urubu-rei (Inca) para voltar para casa. O *xunu* é um lugar muito perigoso, porque é um lugar de alta concentração

13. Kensing, 1970:8, e Deshayes & Keifenheim, 1982:..., mencionam somente esta maneira de se tomar *nixi pae*. A maneira mais usada quando eu estava no campo, era deitado na rede, sozinho, ou dois ou três balançando-se na mesma rede. Os homens maduros e os visitantes do Peru porém, sempre ficaram sentados ou em pé. O hábito de ficar deitado na rede durante a alucinação enfatiza o lado lúdico que certas viagens têm, e serve ao mesmo tempo para dar apoio físico a quem estiver passando mal. O balanço e o calor do corpo do amigo na mesma rede ajudam o jovem a voltar.

14. Outro texto de Capistrano, (1969):192, menciona mais uma vez "a beberagem de sumaúma (*xunu*)" e diz que quando "o feiticeiro" toma esta bebida "a alma dá-lhe o *muka*".



de *yuxin*. E o Inca é, junto com a cobra que apareceu no início da viagem, o *yuxin* mais forte que existe.

O *nixpupimá* é igualmente uma iniciação, a criança está, neste rito de passagem, exposta (através do milho e do *nixpu*) a um contato direto com a "yuxindade" máxima, o *Inká*. Este rito prepara o menino para futuros encontros com *yuxin*, que ocorrerão nos seus passeios solitários na mata, ou numa sessão de *nixi pae* ou de *xuma* do gênero das acima descritas.

Mulheres não costumam tomar *nixi pae* e parecem não ganhar banco. O costume feminino é sentar com as pernas cruzadas numa esteira, enquanto os homens sentam num banco (*kenan*, *tsauti*), numa casca de jabuti, num *xaxu* virado com a parte oca para baixo ou, quando o homem é o mais velho da casa ou uma visita importante, na rede de sentar (*hisin*)<sup>(15)</sup>.

Na noite do último dia das corridas, as crianças recebem um prato com *nixpu* ao se deitarem na rede. Mastigam o *nixpu* e cospem num prato. Mastigam até seus dentes ficarem pretos. Depois fazem jejum (*samake*) durante cinco dias: só podem tomar caçuma de milho. Podem comer de novo quando o preto tiver saído dos dentes, ou seja, depois de terem saído da fase liminar, marcada pelo preto.

O rito de iniciação, como é feito hoje em dia, pára aqui. Depois dos dentes ficarem brancos de novo, os meninos e as meninas podem sair da reclusão e poderão comer peixe, carne e todos os tipos de legumes de novo. Mas antes disto, eles têm que tomar banho. "Se não tomar banho e comer primeiro, vai morrer" (Capistrano, 941:102). Lavam-se com argila e só depois é que podem comer qualquer coisa.

Antes de ter contato regular com brasileiros e peruanos (no Peru nos anos sessenta, no Envira nos anos vinte), o rito de passagem, centrado no *nixpupimá*, incluía também a perfuração do lábio inferior e das narinas. "Desde tenra idade, furam o septo nasal e as orelhas da criança; mais tarde, porém, o lábio e, finalmente, as narinas" (Capistrano,(1969):186).

A perfuração das orelhas (*pabinki*) logo depois do nascimento, acontece ainda, mas somente com as meninas. Vi bebês de seis meses com brincos (*pabedu*). O septo nasal não é mais furado hoje em dia, e a perfuração do lábio e das narinas não acompanha mais o *nixpupimá*. O texto de Capistrano sugere que há três tipos de participantes no rito: os que comem *nixpu* (pela primeira vez), os que têm o lábio (*keu*) perfurado e os que vão perfurar as narinas (*demu*). Pessoalmente tenho a

---

15. Com o *kenan* acontece algo curioso entre os Shipibo, que me parece ligar menstruação e sangue feminino ao xamanismo, no sentido de a iniciação masculina no xamanismo ser concebida nos moldes do rito de passagem feminino. Os Shipibo praticavam a cliterodectomia como um festival chave da sua cultura (Roe, 1982:93-112). Não se sabe se os Kaxinawá fizeram o mesmo no passado. Lathrap e outros(1985: ) sugerem que sim, mas hoje em dia tal prática é veementemente negada pelos Kaxinawá. Das mulheres recebi invariavelmente a resposta: "faz você mesmo!") Na descrição do ritual Shipibo fala-se de *quénán*, o banquinho feito pelo pai de madeira leve e branca (como é o *xunu* para fazer o *kenan* dos Kaxinawá) e depois pintado pela mãe. O banco serve para sustentar a menina quando a operação está sendo feita e a madeira é leve para poder absorver o sangue.

impressão de que perfurar o lábio inferior e comer *nixpu* pela primeira vez, aconteciam numa seqüência ritual só, com a idade de sete a nove anos. (Já que no mesmo texto o jovem diz que "*bedunabu* (os adolescentes) *demuwakin* (fazem a narina), *keyutan* (depois de terminado), *bakemixtinbu* (as crianças) *keuwakin* (fazem o lábio) (1941:107).

Na primeira iniciação, a criança passava assim por três fases: a corrida, comer *nixpu* e a perfuração do lábio. Um Kaxinawá me explicou que da iniciação participavam crianças de várias idades: "tinha algumas que já tinham comido *nixpu* durante um *nixpumimá* anterior, mas que faziam tudo de novo com os pequenos para depois perfurar seus *demu* (narinas)".

As perfurações eram feitas com *banin muxa* (espinhos de pupunha) e para mantê-las abertos colocava-se uma mexa de urucum no buraco (Capistrano, 1969:187). O jejum das perfurações excluía também *mani mutsa* (mingau de banana madura), que geralmente não é atingido pelos tabus alimentares. Por ser doce porém, o mingau pode fazer a pele do lábio apodrecer. Tomar banho é igualmente proibido, porque a água não deixa secar a ferida. Quando, depois de ter passado uma lua desde o início das festividades, meninos e meninas descem das suas redes, a primeira coisa que devem fazer é tomar banho com argila.

## CAPÍTULO VIII

### PROCRIAÇÃO

#### 1. Menstruação e fertilidade

Quando uma adolescente (*txipax*) menstrua pela primeira vez, supõe-se que ela esteja tendo relações sexuais, porque é o pênis (*hina*) que abre a vagina (*xebi*) e a faz sangrar. O sangramento mensal da mulher é uma herança mítica do incesto de *Yube* com sua irmã. "Antes disso" as mulheres não precisavam perder sangue para engravidar.

Uma versão Yaminaua do mesmo mito diz que o sangue menstrual é o sêmen da lua. Para se vingar das mulheres que, vendo a lua nova, não se lembram de *Poi chutawe* (o irmão namorador), a lua desceria todo mês à terra para repetir o ato incestuoso com todas as mulheres da



Maria Antônia. Moema. Foto da autora.



Maria das Dores. Cana Recreio. Foto da autora.

aldeia (Townsend, 1988:141-143).

A versão Kaxinawá que transcrevi (veja capítulo sobre a morte), não explicita como *Yube* se vingou e o que causou o sangramento. As mulheres simplesmente menstruam com lua nova porque quando ele apareceu no céu não se lembraram dele e apontaram a lua com o dedo(algo que nunca se faz a uma pessoa) dizendo "olha lá a lua nova" em vez de "olha lá a cabeça de *Yube* morto" (*Yube nawan buxka*). Em outra versão Kaxinawá (parcialmente por mim traduzida), no entanto, é dito que a lua vem namorar as mulheres



nas noites de lua nova com a pena da cauda da arara (*xawan hina*).

Uma frase aparentemente solta, que colhi quando estávamos relacionando os poderes da sucure (*Dunuan*), xamã primordial entre os Kaxinawá, faz sentido neste contexto: "Quando mexe com cobra e diz: "quero filho", ganha na hora." Um dos nomes próprios da sucure é *Yube*. Foi *Yube xeni* (Yube a velha), uma sucure, que ensinou o desenho Kaxinawá (*kene*) a sua cunhada, uma mulher, igualmente velha. (Deste mito tratarei no último capítulo). A sucure e a lua compartilham o mesmo nome, são *xutabu*, e, como vimos acima, a identidade de nome significa uma relação especial entre seus portadores; eles têm algo essencial, de caráter e de simbólico, em comum.

Esta associação nos dá a seguinte cadeia: Yube-lua-menstruação-sucure-fertilidade. A menstruação é condição para poder se reproduzir, e nesta ciclicidade a lua e a cobra têm um lugar central. Menstruar cada mês, assim como a lua nova volta cada mês, reflete a mesma regularidade cíclica que a mudança de pele da cobra.

Os seres humanos são mortais porque não mudaram de pele. Ouviram mal o pai *Pukan* que disse ao filho:

"Tu me mataste, vou morrer; vou para o céu. No caminho irei gritando: muda a pele! muda a pele! Se ouvirdes e mudares a pele, quando envelheceres, tua pele nascerá de novo; e não morrerás. Pokã morreu; ao amanhecer começou a trovejar; trovejava a cada instante; ele foi subindo sempre gritando: muda, muda a pele (*xuku-xukit-wó*). Ouviram mau, ouviram: acaba! acaba! (*koyô-koyô-wó*): não mudaram a pele, morreram. A cobra, o tijuacu, a mulateira mudaram: esta a casca, aqueles a pele." (Capistrano de Abreu, 1911-12, (1969):196).

As pessoas morrem, mas a vida continua, reproduz-se pela menstruação, um pouco como a cobra troca de pele. A associação da cobra com a fertilidade, não está somente na sua pele, está também na sua relação com os fluidos: "*dunu hene yumewa*" (Antônio), a cobra criou a água. (Veja também Capistrano de Abreu, (1969):206.)

A mulher pode engravidar porque perde sangue. Mulheres estéreis têm úteros secos, não têm sangue. E não é saudável para uma mulher passar muito tempo sem sexo porque isto secaria o útero, ela deixaria de perder sangue e ficaria estéril. Mulheres jovens ficam fortes quando têm muitas relações sexuais na adolescência. Quando velhas no entanto muito sexo enfraquece e resseca as mulheres. Homens jovens por outro lado, têm que tomar cuidado para não desperdiçar seu sêmen, sob pena de ficarem pequenos e fracos (Kensinger, 1988:8). Porque produzir um novo ser humano exige muito líquido, tanto por parte da mulher quanto por parte do homem.

O homem provoca, com seu sêmen, a coagulação do sangue na mulher e vai transformando aos poucos a bola numa figura. A alimentação feminina produz o sêmen (leite), por isso o homem "que está trabalhando num filho" toma grandes quantidades de *caçuma*. A alimentação masculina, carne, produz o sangue (McCallum, 1989:98), e para ter carne a mulher depende do homem. O processo de dar forma ao feto é chamado de *damiwa*. *Wa* significa fazer e *dami* significa transformação, figura, boneca.

É aos poucos que a mistura repetida de fluidos masculinos e femininos vai formando o feto dentro do útero (*xankin*) da mulher.

A relação direta entre penetração e produção de sangue faz com que a mulher deva evitar relações sexuais durante a menstruação: há risco de perder sangue demais e enfraquecer. Para o homem o perigo da menstruação está no cheiro da mulher. Se ele levar este cheiro consigo quando entrar a mata, deixará de ser feliz na caça. Uma substância *yupa* pode entrar em seu corpo e tirar sua capacidade de acertar o tiro.

A mulher ameaça o homem com relação à sua identidade de caçador, e é exatamente seu sucesso na caça que fará dele um candidato desejado. O significado do presente de um pedaço de carne como convite para um encontro amoroso é explícito. Algo que tanto os antropólogos masculinos quanto as femininas entenderam sem demora!

Quando a mulher está menstruada, não toma banho no igarapé, mas lava-se com água do poço que pega com uma panela que só usa para isto. Antes faziam um pote de cerâmica enegrecida, especialmente para este fim, chamado *himi iki chukati* (lugar (-ti) onde se coloca o sangue (*himi*) lavado (*txuka-iki*) (Kensing, 1975:67).

No rio e na floresta moram muitos *yuxin* e a mulher precisa evitar situações que facilitem um encontro com eles. Pois quando os *yuxin* percebem o cheiro da mulher, perdem o controle e perseguem-na para ter relações com ela. O fruto desta mistura imprópria é *yuxin bake*, filho de *yuxin*: crianças com algum defeito físico (soube de um menino que nasceu com uma orelha fechada), ou gêmeos.

Não soube de nenhum casal de gêmeos que sobreviveu. Como são muito familiarizados com a opinião da nossa cultura sobre a prática de infanticídio, ninguém me informou sobre a causa da morte sistemática de um dos dois. Além disso, o parto, o aborto e o infanticídio, são assuntos sobre os quais decidem as mulheres e não são assuntos próprios para serem discutidos com intérpretes masculinos. O gêmeo sobrevivente é *mukaya* por nascimento, porque já nasce com o apoio incondicional do seu *yuxin* gêmeo.

A mulher menstruada também não deve fazer cerâmica, "porque se ela faz panela quando tem sangue, a panela quebra." E, pelo menos com relação à primeira menstruação, que obriga a menina a observar um tipo de reclusão (ela não sai de casa e evita contato com visitas), existem tabus alimentares: "*she may not eat condiments, and may only eat meats classified yuinaka pehaida* (carne muito boa)". (Kensing, 1981:165) A carne *pehaida* é *kuin* e inclui anta, veado, queixada, porquinho, macaco prego, coatá, cutia, mutum e nambú.

## 2. Remédios (*dau*) afrodisíacos, fertilizantes e contraceptivos

A categoria *dau* inclui remédios do branco, adornos e cuidados corporais, e fitoterapia. Para ser atraente e bonita, a pessoa Kaxinawá lava-se muito (duas vezes

por dia), tira todo o pelo do corpo, pinta-se de vermelho com a pasta de urucum com óleo (não sobrecarregando na cor, senão parece Kulina, o que é feio) e deixa desenhar-se com jenipapo. Limpa- e corta-se as unhas com uma pedra fina, escova-se os dentes com areia e pedra, lava-se o cabelo e o rosto com argila branca. Para fazer a barba, os homens passam cinza no queixo e tiram a barba com uma concha (informação que não pude verificar pela observação). Antigamente as mulheres depilaram-se as sobrancelhas.

Antes de usar roupa, homens, mulheres e crianças usavam faixas de algodão branco (*huxe*) nos pulsos, nos tornozelos e nos braços (*puxte*), colares (*teuti*) no pescoço, feitos com contas pretas (*meimatsi*) e linhas de algodão ou colares cruzados no peito (*mane haxkanti*). Os homens usavam um cinto fino (*tinexeti*) que segurava o pênis, as mulheres uma saia de algodão (*xanpana*), pintada de urucum perfumado. Homens e mulheres usavam enfeites nas perfurações do lábio inferior (algodão, contas ou um pedaço fino de madeira: *mane keu*), nas orelhas (*pau*), no nariz (uma ou várias contas brancas ou azuis: *dexu*), um fio de algodão entre nariz e orelhas (*dedi*). Nas festas os homens usavam ainda penas de arara nas narinas (*demu*) e cocares. Nas faixas, nos colares e no cinto (ou na saia) pendurava-se vários tipos de *dau*: folhas cheirosas, dentes de macaco, de onça e de jacaré (o dente de jacaré é tido como proteção contra cobras), vários tipos de contas <sup>(1)</sup>, conchas e pedaços de couro. (Um campo rico de estudo mas infelizmente fora de uso).

O perfume (*xeni itsa*) ocupa um lugar central entre os *dau* afrodisíacos. Anotei quatro tipos de perfume, fabricadas por homens e mulheres: *sinkabin*, uma palmeira cuja fruta amarela é usada para fazer extrato, *bunka*, flor vermelha, *buni*, casca da pupunha (tirada no verão, secado ao sol, e moído), e *kududau*. E um perfume (extraído de uma folha), *kuin xia* (verdadeiramente picante) que é específico para mulher atrair homem.

Uma série de receitas fito-terapêuticas com relação à sexualidade feminina, só funcionam se forem administradas pelo homem. Uma destas é uma receita para perder pelo (*dani*). Tirar pelo do corpo da/do amante, é uma atividade sexualmente excitante. Mas segundo um *dauya* (informação confirmada por sua mulher), existem também folhas para este fim (*danimidiati*, *xaputiwa*, *xinunsa* e *bumpa*). As folhas *bumpa* e *danimidiati* são amassadas e passadas nas pernas da mulher. O *xinunsa* (sugestão para tradução: *xinu* é macaco prego, veja logo adiante e *-sa*, quando verbo, é dispersar, fazer cair uma parte) serve para tirar o pelo do púbis (*xani*). Antes de passar a folha, o *dauya* tira uma parte do pelo para enterrar junto com os restos da mistura de folhas, e outra para guardar (provavelmente usado para fazer a coroa para o *katxanawá*. Veja arte plumária).

Esta receita no entanto não foi confirmada por outro *dauya* consultado sobre o assunto:

1 Tipos de contas: *tsekuhexu* (branco), *xepux* (vermelho), *meimatsi* (preto), *tekuhexe* (verde), *xaka pai* (para fazer brinco).

"Mulher que tem marido, é ele que tira. Senão fica por aí mesmo; namorado tira também. Tem leite, não é folha, é o breu, breu da guariba (*piuxuku*), cola e arranca".(Antônio)

Às vezes, alguns pelos são deixados, e nestes são pendurados dois ou três dentes de macaco, ou de onça, enfeite altamente erótico. O macaco prego, *xinu*, é associado à sexualidade através do mito que conta que foi observando este macaco que os *huni kuin* aprenderam o ato sexual (Kensinger, 1988:4; Capistrano de Abreu,(1969): 211). E mulheres sexualmente agressivas são comparadas com a onça (Kensinger, 1988:9).

Outro *dau* afrodisíaco aplicado pelo homem é *mai xuki*. Quando os seios da menina começam a crescer, o pai passa esta minhoca nos seios, para fazê-los crescer. Depois, cobre-os com argila para que não cresçam demais. "Isto só quando menina. Uma vez grande, não adianta mais" (Antônio).

Há também remédios afrodisíacos que são de conhecimento e aplicação exclusivamente feminina: o *nui dau* e *kuin xia*, folhas cheirosas que a mulher passa no rosto e guarda depois num bolsinho no corpo, servem para atrair homem; o *mani pei* (folha de bananeira silvestre), para casar com homem bonito e ficar feliz, e o *xai*, para limpar o rosto e deixá-lo liso e cheiroso. São também de uso e conhecimento exclusivamente feminino as folhas que influenciam o sexo do nenê: o *bakehunidau* é para ter homem, o *bake ainbu dau* é para ter mulher <sup>2</sup>.

No uso de plantas anticoncepcionais a mulher precisa da ajuda de um homem, geralmente o marido, e se ele não souber, um *dauya*. A aplicação do *dau* para ficar grávida, *bakebiti dau* (mistura da folha alvora, amassada com o "leite" branco da raiz da mesma planta, aplicada na boca, na vagina e passada no ventre), tanto quanto o *dau* para não ficar grávida, *mukapus* (a mesma folha sem mistura), implica intercursos sexual no lugar e logo após a aplicação, para ter efeito. Outro remédio anticoncepcional é *himidau*, remédio contra sangue: este remédio protege contra a gravidez, pela interrupção temporária do ciclo menstrual. O mesmo *dau* é passado pelo homem nos olhos e na cavidade dos braços para caçar melhor <sup>3</sup>.

Há um *dau* fertilizador que a mulher aplica em si mesma, ou deixa-se aplicar por outra mulher. É também uma minhoca, *bukun xena*, que vive na madeira podre da inbaúba. Tira-se a cabeça do bicho e faz-se um desenho com seu muco. Para fazer

---

2 Keifenheim (1982: 105) refere-se também à existência destas folhas quando diz que existe "une nette préférence des femmes pour une naissance de filles, préférence active d'ailleurs car beaucoup de femmes pratiquent des cures de plantes susceptibles d'influencer la conception de filles."

3 Colecionei, além das acima descritas, mais sete folhas anticoncepcionais: da folha *nena utsi* é feito "um chá bem preto", que só tem efeito se for seguido por um mês de jejum, sem sal, comida doce e sexo; do *banimankadau* se faz chá preto também. Este é considerado um anticoncepcional definitivo: "para sempre o bode, é para nunca mais ter filho"; a folha *xaka nena utsi* é aquecida em água e aplicada na barriga da mulher; *awatuomuka* e *bitatexu* são espremidas nos olhos e na garganta da mulher que "não engasga". Das folhas *bumpa himia* e *nunanti* não registrei a maneira de aplicar. (Este levantamento da fitoterapia é nada mais que um registro. Pretendo desenvolver mais esta pesquisa numa próxima viagem).



o desenho bem feito, o muco é passado num palito com algodão. Dependendo da concentração do muco, o tingimento violeta da pele fica de um mês a um ano. O motivo apropriado para o *bukun xena* é simples: uma linha reta que vai das extremidades da boca, até onde começa a orelha, e outra que liga os olhos e vai, em linha horizontal das extremidades dos olhos até as orelhas. Este desenho é o desenho da cabeça de *dunu keneya ainbu* (a cobra pintada feminina). "Quando faz desenho com *bukun xena*, vai pegar filho em um ano."

O mel (*buna*) é outro fertilizante potente. Quando homem e mulher querem assegurar a gravidez o mais rápido possível, vão juntos para a mata à procura de um tronco de árvore com mel. A mulher toma tudo de uma vez, um ou dois litros, e "provoca" (vomita) fica "bêbada". O casal namora no lugar do mel e, dentro de um mês, ela ficará grávida. A associação entre o mel e a fertilidade está no mito da origem dos Kaxinawá, depois do dilúvio.

Nete, mãe primordial, era uma mulher velha, a única que sobreviveu ao dilúvio, em cima de um tronco de uma árvore. Chorou tanto pela morte dos seus parentes que, quando foi lançada à praia, as abelhas comeram o muco dos seus olhos (daí seu nome *Nete Bekun*, Nete a Cega). Ela pegou uma vespa (*bina*) e uma abelha (*xada*), cortou seus corpos pela metade, e colocou-os numa calabaça (*munti*). Cuspiu na calabaça e os corpos transformaram-se (*dami*) em gente, "é assim que nasceram os primeiros *huni kuin*". Outra versão diz que Nete criou o primeiro *huni kuin* cuspiendo no seu próprio ventre (*xankin*). O nome da criança era *Betunku keyatapa*, testa alta. As transformações seguintes aconteceram na calabaça <sup>4</sup>.

Na versão colhida por McCallum, aparece a seguinte frase: "*xada inun binu ba txixteaxun naneni*", "a abelha e a vespa, ela criou, depois de cortá-las, lá dentro". O que nos interessa nesta frase é a palavra *ba* para criar. *Ba* significa também cozinhar.

Quer dizer que no processo de criação do feto, o sangue e o sêmen são ao mesmo tempo transformados numa nova forma (*damiwa*) e cozidos (*ba*). O cozimento que transforma o que vem de fora (o cru) em algo digerível, feito cultura, é uma atividade exclusivamente feminina. Se, na viagem, os homens prepararem comida, nunca será cozida numa panela, sempre somente assada na brasa, e isto não se chama *bawa*, mas *kua* (queimar, assar). A tradução que me deram para "*Kuaxunpixuki*", é "comi na praia, na viagem" (a tradução literal seria "comi queimado") , "e isso é outra

4 Para maior clareza da exposição dos elementos do mito que nos interessam aqui, juntei várias versões do mesmo mito. Esta descrição começa com uma frase do *Diccionario Cashinahua* do SIL, 1981:86: "*Nete xada inun bina ataxun muntiki nanea daminikiaki, hunikuinman*". Nete pegou uma abelha e uma vespa e colocou-as numa calabaça, eles se transformaram em *huni kuin*. Segundo d'Ans, 1975, Nete criou quatro filhos, dois meninos, chamados de *dua* e *inu*, e duas meninas, chamadas de *banu* e *inani*. Outra versão vem da publicação bilingue *Ixan* do SIL, traduzido por McCallum, 1989:419, (não foi possível conseguir o original).

Um detalhe interessante é o significado do nome do primeiro filho de Nete, *Betunku keyatapa* (testa alta), porque revela uma característica tipicamente humana: a visão curta: "Em sonho assistimos a tudo que estes (os habitantes do céu) fazem; acordados, vedam-nos a visão a altura da nossa testa, o tamanho excessivo do nariz, das orelhas e das bochechas. Os celícolas têm testa baixa." Capistrano de Abreu, (1969): 194.

coisa que "*bawaxunpixuki*", que é comer mesmo." (Antônio) *Ba* refere-se, no processo de nascimento, tanto ao nascer, quanto ao fazer nascer (*bawa*), parir.

O *damiwa* por outro lado é, nos seus vários significados, uma atividade ligada à masculinidade. *Dami* é a palavra chave da experiência alucinógena com *nixi pae*, agente transformador por excelência, que permite transitar entre as várias facetas da realidade permeada pela *yuxindade*. (Veja último capítulo).

*Nete*, mulher velha, que tinha passado a menopausa, se auto-fertilizou com seu cuspe (outro fluido potente, especialmente no xamanismo) e em colaboração com as abelhas, que produzem mel, e se reproduzem com grande facilidade. Figura hermafrodita, ela domina tanto o processo *bawa* feminino, quanto o *damiwa* masculino, capacidades separadas na vida social diária, o que faz da interdependência dos gêneros uma necessidade vital.

### 3. Casamento

Graça tinha dez anos e menstruou pela primeira vez. A notícia espalhou-se pela aldeia: "Graça está namorando, porque perdeu sangue." Este acontecimento preocupava a mãe de Graça: "A Graça é nova demais para casar, não sabe fazer rede, não sabe fiar. Sangrou muito cedo, não quer casar, é criança ainda."

Apesar de mãe e filha acharem cedo, o interesse dos homens da aldeia agora tornou-se legítimo. "Ela não é mais criança, senão não deveria namorar. Ela tem que ter marido, se vai ter filho", disse o pai. Mas o pai mantinha-se à distância porque não vivia mais com a mãe de Graça, nem tinha certeza se a filha era sua. O genro moraria com a sogra, não com o sogro, e por isso era um assunto que cabia à mãe e filha resolverem.

A partir deste momento sua vida mudou radicalmente. Havia muita conversa sobre casamento e um pretendente de trinta e cinco anos, recém-chegado do Peru, visitava a casa com grande frequência. Ouvi de terceiros que ele já tinha dado um tecido grande para mosquitoireiro à mãe de Graça. O presente foi aceito, o que no entanto ainda não quer dizer nada. Quando saí da área, três meses depois, Graça ainda não era casada, e Jaime continuava cortejando a casa.

Estava em Cana Recreio quando aconteceu um casamento entre outros dois jovens. É algo que se faz com a maior discrição, mas nunca passa despercebido. De manhã cedo, conversas agitadas: "Ele foi dormir na casa dela e levou a rede." A partir deste momento a rede do jovem ficará na casa dos pais da menina: estão casados.

Muitas consultas precederam este fato aparentemente simples. Os pais consideram suas relações de parentesco com os homens e jovens solteiros da comunidade. Principalmente para o primeiro casamento, é importante que o marido seja um primo cruzado próximo, de preferência da mesma aldeia.

Que Jaime viesse de outra aldeia pode ser uma razão para a hesitação da mãe da Graça em aceitá-lo como genro. Porque o risco de ele sentir saudades dos seus parentes do Peru, depois de um certo tempo, é grande, e desta maneira ela perderia o genro, fornecedor de carne, e com ele talvez a filha também. Além disso, a mãe achava a diferença de idade muito grande(lembrar as seções de Kensinger), mas de fato muitos casamentos têm esta diferença de geração. Por outro lado, Jaime tinha a seu favor o fato de ser bom caçador, bom trabalhador e da metade certa: Graça era *banu*, e ele *inu*.

Antes do casamento a mãe consulta a filha, o pretendente consulta a mãe, ela fala com o marido, depois com a mãe do pretendente e finalmente o pretendente pede a mão da moça diante dos pais. O passo do namoro para o casamento dá-se a partir do momento em que o jovem deixa a casa dos pais e vai dormir na casa dos sogros. Se ele já tem outra mulher, o homem constrói uma casa para si, perto da casa do sogro, onde vai morar com suas mulheres.

Na manhã que se segue à primeira noite, o novo casal e os respectivos pais vão para a casa do líder. Este fala ao noivo sobre seus deveres de bom marido: tem que fazer um rogado para sua mulher, plantar muita banana, macaxeira e milho, ser bom caçador, cuidar bem dos filhos, dar carinho à mulher. Para a noiva o líder fala que tem que cuidar bem do marido, fazer comida para ele, oferecer comida para suas visitas, tecer sua rede, lavar sua roupa, dar-lhe carinho, cuidar bem dos filhos. Depois do "sermão", e depois de ter tomado o mingau que a mulher do líder lhes oferece, o casal volta para casa com os pais da noiva; os pais do noivo vão para a sua.

Casamento não é razão para festa, nem para uma cerimônia maior que esta. Desde o momento em que um homem e uma mulher moram na mesma casa, a esperança é que ela fique logo grávida. Somente depois de ter o primeiro filho o casamento é considerado consumado (infertilidade entre o casal é razão suficiente para desfazer a união). A partir do momento em que é mãe, e não a partir do casamento, a moça deixa de ser adolescente (*txipax*) e torna-se mulher .

#### 4. Gravidez

Glória era recém-casada, segunda mulher de Mário. Os dois passavam a maior parte do tempo livre juntos, flertando. O jogo sexual entre os dois era visível e explícito nas piadas e provocações que trocavam. A primeira mulher de Mário não participava nas brincadeiras, cuidava do filho e fazia a maior parte do trabalho na casa. Glória não trabalhava muito. Passava muito tempo se pintando e, se participava nos deveres domésticos, era relaxada, distraída, impaciente. A única coisa que fazia com dedicação era tecer. Estava aprendendo a tecer com desenho, *keneya*, com sua avó materna.

O comportamento de Glória é normal para esta fase de sua vida. O casal estava "trabalhando" num filho. Para isto precisava ter muito intercuro sexual. Era comum ver os dois saírem juntos para a mata para pegar banana ou madeira; coisas que

normalmente as duas mulheres fariam juntas. Quando homem e mulher vão juntos para a mata sob um pretexto qualquer, sabe-se que vão para namorar.

Em casa, de noite, não há privacidade. Todas as redes de uma família nuclear, estão atadas na mesma viga e qualquer movimento é sentido em todas as redes (o mesmo foi constatado por Gregor (1985:89) entre os Mehinaku). Mesmo assim o homem costuma passar a primeira e última parte da noite na rede da mulher. Se tiver duas, tem que começar a noite numa e terminá-la na outra, invertendo a ordem na noite seguinte.

"Porque homem que tem duas mulheres, tem que cuidar muito para que uma não tenha ciúmes da outra, mesmo se são irmãs. Se o marido trata bem as duas, se são irmãs, não têm ciúmes. Agora se são primas, aí fica difícil" (Edvaldo)

Quando a adolescente fica grávida, ela começa a participar mais das responsabilidades da mulher com filhos. O único trabalho comunitário que não pode fazer é fiar (não ficou claro porque).

No período de gravidez, a mãe, o pai e até certo ponto os parentes mais próximos, são sujeitos a tabus alimentares. Certos animais e certos peixes podem prejudicar o desenvolvimento do feto. Os tabus alimentares, foram , durante vinte anos, reprimidos pelos missionários (McCallum, 1989:98) e os Kaxinawá acostumaram-se a negar sua existência quando falam com estrangeiros: "A mãe, quando grávida, come tudo, porque precisa de vitamina, né? Vitamina é bom para criança." Apesar destas afirmativas, é comum ver uma mulher grávida que se nega a comer certos alimentos e algumas pessoas com as quais tive mais contato afirmaram a importância do jejum.

Deshayes e Keifenheim distinguiram dois tipos de razões para não comer certos animais durante a gravidez. A primeira refere-se à classificação da caça em animais comidos exclusivamente pelos homens, *yuinaka kuin*, animais comidos exclusivamente pelos *yuxin*, *yuinaka bemakia*, e animais que servem de alimento tanto para os *yuxin*, quanto para os homens, *yuinaka kayabi*<sup>5</sup>. Esta última classe de caça leva consigo o risco de um confronto com os *yuxin*, tanto na hora de perseguir estes animais, quanto na hora de comê-los. Por isso, pessoas frágeis, porque doentes ou numa fase liminar da vida, evitam estes animais.

---

5 Deshayes e Keifenheim, 1982:94-95,172. O uso pelos autores das polaridades baseadas nos termos *kuin*, *kuinman* e *kayabi*, *bemakia*, é uma reelaboração dos três pares opostos de Kensinger, (1975:18-23). Kensinger definiu o par *kuin* (verdadeiro, familiar, próprio) versus *kuinman* (falso, distante, impróprio) como idealista do ponto de vista Kaxinawá, o par *kuin* versus *bemakia* (impróprio, distante), como egocêntrico e o par *kayabi* (verdadeiro, conhecido), versus *bemakia*, como sociocêntrico, organização das coisas do ponto de vista prático. O autor aplicou esta classificação das coisas e pessoas a quase todos os domínios da vida Kaxinawá por ele pesquisados.

Deshayes e Keifenheim reduziram as três polaridades a duas: *kuin*, *Le Soi*, conhecido, perto e certo com relação à identidade Kaxinawá, versus *kuinman*, *Le Non-Soi*, o que não cai na categoria do ideal, ou é definido somente pela negatividade: tudo que é Não-Eu (ou Não-Nós). E *bemakia*, *L'Autre*, o distante definido, totalmente fora da identidade Kaxinawá, versus *kayabi*, *Le Non-Autre*, incluindo o *kuin*. Sobre a diferença entre *yuinaka kuin* e *kuinman* veja também Kensinger, 1981:164.

Meus informantes falavam destes animais em termos de "quem está fraco, ou está "trabalhando" num filho, não deve comer carne de animais com *yuxin* forte." Os *yuxin* só se interessam por estes animais, porque o que o *yuxin* come do animal é exatamente sua parte *yuxin*, enquanto que o homem come a parte corporal (*yuda*) do animal. Há animais que têm "pouco *yuxin*". Estes não trazem nenhum risco de vingança, nem do *yuxin* do próprio animal, nem dos *yuxin* interessados em comê-lo e são portanto chamados de *yuinaka kuin*. Um informante, Milton Maia, fez ainda outro comentário sobre a qualidade *kuin* da carne:

"carne boa, *kuin*, é animal que não mistura, só come fruta, fruta de um tipo. Veado é muito bom; porco não, mistura tudo. Porco de criação, este dos brancos, come até bosta, não é bom comer isto."

A característica da refeição *huni kuin* é exatamente esta mistura. Comer somente banana ou macaxeira durante o dia, esperando os caçadores voltarem, não é comer, é beliscar. O mesmo acontece com os homens que, depois de uma pescaria, podem assar um ou dois peixes grandes para cada um, antes de voltar para casa, e dizer quando chegam, "não comi, estou com fome". A falta de macaxeira e banana no roçado tira a vontade de ir caçar: "Porque caçar? Falta mistura, prefiro não comer" (Antônio).

Animais com muito *yuxin* misturam que nem gente, mas animais predadores, que só se alimentam de sangue, são mais perigosos ainda, são canibais como a maioria dos *yuxin*. São *yuinaka bemakia*, tabu para qualquer um. Não se deve comer nunca onça, cobra, urubu, morcego-vampiro, etc.

A segunda razão para a mulher grávida não comer certo animal não se refere à relação deste com o mundo dos *yuxin*, mas às suas características corporais e comportamentais. Nenhum levantamento deste tipo de tabus feito até agora, é tão completo quanto o texto de Capistrano de Abreu (datando de 1909):

"Quando a barriga da sua mulher está crescendo, o homem jejua para seu filho e não come qualquer caça (...) O homem jejua junto com a mulher (...) A mulher grávida não come tatu, porque tatu é cascudo, não come, e mora num buraco, por isso não come. Não come anta, porque a anta é muito grande. Se comeu anta, o filho fica muito grande e não pode nascer. Dentro do ventre o filho morre, e a mulher morre. Macaco prego não come, o macaco prego pega o pênis e mora em cima, por isso não come. Não come coatá porque o corpo do coatá é preto e sua cabeça é grande. Não come jacu porque ele é barbudo. Inhambu é bom, ela come; a nambu põe seus ovos e cria seus filhos, por isso ela pode comê-la. Cutia é bom também porque cria seus filhos. Não come paca porque paca não dorme quando é escuro. Cujubim é bom comer. Peixe piaba é bom também, mas piraíba não come, é grande. Se comeu, seu filho não pode nascer e morre dentro do ventre e a mulher morre também. Se come surubim, seu filho também não nasce. Curimatã é grande também, e é cascudo, não come. Não come arraia porque ela é espinhenta e tem um corpo mole. Não come jacaré; jacaré tem sobranceiras e tem corpo mole. Não come puraquê por causa do seu corpo comprido e mole. Jabuti não come, porque é cascudo, vagaroso e não é inteligente. Não come tartaruga porque esta mora no rio. Não come caranguejo; ele morde e mora dentro de um buraco. E

camarão não come porque seu corpo é encarnado."(Capistrano De Abreu, 1941 (1924): 122-123,126-128. Adaptei o Português, porque a transcrição de Abreu é literal)

Há uma série de influências que marcam o processo de formação do feto: as características dos alimentos, que chegam ao feto através dos fluidos do homem e da mulher, os *yuxin* ligados a estes alimentos trazidos da mata pelo homem e o contato direto da mãe com *yuxin* (vista a possibilidade de *bake husin*, filhos com mais de um pai).

No último período da gravidez, os pais se abstêm de relações sexuais. Este período de abstinência vai, segundo alguns, até o momento em que a criança deixa de ser amamentada, segundo outros, somente até o momento em que a mulher deixa de perder sangue.

## 5. Nascimento

O nascimento acontece dentro de casa <sup>6</sup>. A mulher se sustenta com os braços segurados na rede e pare de cócoras ou de pé. Os únicos presentes são o marido e a mãe da mulher, a *txitxi* da criança, ou uma tia. O marido fica atrás da mulher e a segura em baixo dos braços. Se outro homem visse os genitais ou o sangue da mulher parindo, ficaria com vergonha (*dake*) e *yupa* (substância que tira a sorte na caça) entraria seu corpo (McCallum, 1989:100).

Para facilitar o parto existem muitas ervas. Segundo a mitologia, foi *xuya*, a rata parteira, que ensinou às mulheres o uso destas ervas : "*Xuya* pegava remédio. *Inka* sabia só comer gente. O rato cantou, rezou, para ganhar logo". Antes, as mulheres morriam no parto. Quando a criança estava para nascer, chamava-se o *Inka*, que cortava a barriga da mulher e tirava o filho. Os Kaxinawá ficavam com a criança, e o *Inka* levava a mulher para comê-la.

Quando começam as contrações, a avó passa o sumo da folha *hantxinti*, misturado com água fria, na barriga da mulher, "para que a criança venha". Outras plantas usadas com este fim são *xuya hina* (cauda de Xuya), *sadadau*, e *dunubata* (remédio doce de cobra). Depois da criança sair, a erva *himidau* é passada na barriga e na boca da mulher para parar o sangramento. A criança é lavada com água morna e depois num banho de ervas (*anunami*, *tubindau*, *yunaxia*, *wakahuni*) "para que fique forte e não pegue doença". A mulher é também lavada com uma infusão quente de *hanebata*, para não sentir dor de cabeça depois do parto.

Mulher e criança ficam na rede durante cinco dias, sem deixar entrar ninguém, a não ser o marido e a mulher que ajudou no parto. Neste período de cinco dias, o pai não sai longe de casa. "Só para pegar banana, mas não vai caçar", uma versão amena de couvade.

---

6 Segundo Capistrano de Abreu (1911-1912, (1969): 186) o parto acontecia fora de casa , num "tapume de esteiras".

Quando estava em Cana Recreio aconteceu um nascimento. Fui chamada para visitar a mãe, ainda no mesmo dia. Não entendia porque as mulheres que estavam comigo quando fui chamada não me acompanharam. Entendi depois.

Para começar, queriam que eu desse um "nome de branco" (*nawan kena*) para a criança. "Sempre quando tem *cariú* amigo por perto, a gente pede para ele dar nome", explicou-me o pai. "Tem que ser um nome que nenhum Kaxinawá daqui do Purus tem." O nome cristão tem uma função totalmente distinta da função do nome próprio, *kena kuin*, mas é, na situação atual de contato com seringueiros, viajantes e outros brancos, igualmente indispensável para a posição social da pessoa.

O "nome de branco" é necessário para poder se identificar em contextos que incluem não-parentes, gente que não compartilha o sistema *huni kuin* de nomeação. Quando um branco dá um nome à criança, ele se torna compadre ou comadre desta. No caso onde fui convidada, meu envolvimento era urgente, porque a mãe sofria de tuberculose e não tinha leite. Sabiam que eu tinha uma lata de leite em pó, que levei para a mãe quando fui chamada. Percebi porém, sem na época entender porque, que esta minha visita precoce não era bem vista pelas outras mulheres.

Antigamente a mãe e o pai pintavam-se o corpo inteiro de preto com jenipapo, depois dos cinco dias de reclusão. Hoje em dia somente a criança é pintada. A criança continua sendo pintada regularmente de preto, sempre sem desenho, até a idade de dois anos. "A gente pinta com jenipapo para a criança não pegar doença, para ficar forte, para mosquito não comer." A aplicação de jenipapo no corpo inteiro acontece também nos ritos funerários, depois de rituais que incluem reclusão (a pessoa lava-se com argila e pinta-se com jenipapo) e depois de doenças graves. O preto do jenipapo visualiza assim a liminaridade da fase de entrada e saída da vida. Esta é a segunda fase na tripartição do ritual por Van Gennep: depois da reclusão e separação (quando a criança ainda estava nua), e anterior à inclusão integral: branco (ou ausência de cor), preto (morte, invulnerabilidade, frio), e vermelho (vida, vulnerabilidade, sexualidade, calor).

Nos primeiros dias depois do nascimento, os pais da criança só tomam mingau de banana. Depois, continuam evitando alimentos que "têm *yuxin* forte". A partir do momento em que a criança, protegida pelo jenipapo, é levada para fora de casa, a razão para evitar certos alimentos não tem mais a ver com a formação do corpo da criança: esta forma já foi "fixada" pela pintura. A preocupação agora é com doença. A mãe toma mais cuidado que o pai porque é através do seu leite que ela passa as influências da sua alimentação para a criança. Observei pessoalmente somente uma proibição alimentícia para mulher com filho pequeno: ela não podia comer tatu (*yaix*). Mas existem certamente outras. O jabuti (*xawe*) que era, como vimos acima, tabu para os pais da criança durante a gravidez, torna-se um alimento preferencial para a mãe na fase de amamentação, porque estimula a produção de leite.

Das folhas medicinais que colecionei, a metade serve para a saúde do bebê. Há várias formas de usar a folha: crua ou cozida, quente ou fria, misturada com água



ou pura; como banho, chá, defumação, sumo ou na sua forma e textura original. A maior parte dos preparos de folhas para crianças são banhos mornos.

Conheci três tipos de folhas para a criança aprender a andar: *kuxidau*, *xanapawan*, e *kanadunutsaute* (onde a cobra que voa se senta); e as três eram usadas em forma de banho morno. Outro banho, da folha *tapu ininti* (ininti é perfume) e *xabu marakiti*, serve para dormir ligeiro e não chorar. A folha *xinu ini* (cheiro de macaco prego) é usada com o mesmo fim, mas é defumado. O banho quente de *yuxinkeska* (parecido com espírito), é para proteger o nenê dos yuxin<sup>7</sup>. Dois banhos para nenês recém-nascidos são o *anunami* (carne de paka), para ficar gordo e sadio, e o *kapahatu* (estômago de coatipuru) para não vomitar o leite materno. Doenças como disenteria, são tratados com um banho quente na barriga com *huxku*.

Assuntos mais tópicos são tratados no lugar em questão. Pode ser com o sumo cru e frio da folha espremida, ou com a pasta e o sumo da folha fervida numa folha de bananeira, quente. *Xekinue* (o cheiro gostoso de milho) é espremida na boca para a criança deixar de mamar; *mikimedanputanibata*, é cozida na folha da bananeira, e aplicada quente na boca da criança com "sapinho" na boca; a folha *yaixmaxaka*, é para fazer cair os dentes. Outra folha com aplicação local e crua é *hitamu*, *baxutaka*, no rosto, para que a criança não tenha bochechas gordas. Nas pernas é passado o *taranku*, orelha de pau, de cor alaranjada, para não pegar infecções.

Outro aspecto do *dau bata* (remédio doce) à qual pertence a fitoterapia, são os enfeites corporais. Com a idade de um ano, a criança já recebe colares e as faixas brancas de algodão na cintura, nos tornozelos, nas canelas, nos pulsos e nos braços. Nos tempos de Kensinger usava-se também chapéus feitos da folha da palmeira. Chamou-me a atenção o fato de, em dias sem festa ou visita, as crianças andarem com mais adereços que os adultos. Os adereços têm uma função protetora, daí sua inclusão entre os *dau*.

As cores aplicadas na criança nos primeiros anos de sua vida são branco e preto. Depois, chegando perto da adolescência, a cor de fundo deixará de ser preto para se tornar vermelho (urucum) e entre as contas aparecerão outras cores além do branco e do preto: o azul e o vermelho.

---

7 A tradução livre da palavra *yuxin-keska*, permite a interpretação de que o nenê fica invisível ou sem cheiro para os espíritos pela semelhança (*keska*). Segundo McCallum (1989:103) seria esta a função do jenipapo: pintar o nenê na cor dos yuxin tiraria a atenção dos yuxin sobre o nenê; este perderia assim, pela semelhança, sua visibilidade para eles.

## CAPÍTULO IX

### O DESTINO DOS MORTOS

*"Aujourd'hui, grâce à l'énergie des chrétiens, il semble que ces coutumes aient disparu. Il a fallu beaucoup lutter pour convaincre les Indiens. On les a vus déterrer pendant la nuit des cadavres qu'on les avait obligés de confier à la terre pendant le jour. Il fallut mettre des gardes aux sépultures indiennes en certains points de l'Hoyassú." (Père Tastevin, 1925:34)*

#### 1. Introdução

O endocanibalismo era prática generalizada entre os grupos Pano. O corpo enterrado é, ainda hoje, vivido como um triste destino para o morto e um perigo para seus parentes vivos. Os Kaxinawá costumavam consumir o corpo todo, menos o cabelo que era raspado e queimado. Fervia- ou assava-se a carne do corpo, torrava- e moía-se os ossos e os dentes para misturá-los na caçuma. Os *yuxin* ligados a cada parte do corpo eram desta maneira dissolvidos, fragmentados e incorporados no ciclo contínuo da vida na terra.

Para os Kaxinawá, o enterro do corpo (prática atual)<sup>1</sup> é triste porque deixa a carne apodrecer e os vermes comê-lo. Pior ainda é deixar o corpo do morto sem ritual nenhum, exposto ao maltrato dos inimigos ou à violência do canibalismo. Porque, assim como a lei de casamento e de namoro em geral prescreve a endogamia aldeial, o consumo da carne do morto é limitado aos parentes próximos. Tem-se horror da idéia tanto de comer quanto de ser comido pelo estrangeiro inimigo.

A filosofia do canibalismo Pano é assim fundamentalmente diferente da do canibalismo Araweté como aparece na análise de Viveiros de Castro (1986). Os Araweté eram exocanibais. Os prisioneiros de guerra eram ritualmente sacrificados e comidos, e todo guerreiro esperava para si o mesmo destino: ser comido pelo inimigo. Morrer na rede, em casa, era uma vergonha.

Os Kaxinawá no entanto, assim como outros grupos Pano, eram endocanibais. Os relatos que temos sobre a antropofagia entre os Amahuaca (vizinhos Pano dos Kaxinawá), praticada ainda nos anos sessenta (Dole, 1974:302-308), só falam em "osteofagia" (o consumo dos ossos) e a autora sugere que esta prática pode ser uma sobrevivência dos tempos em que se comia também a carne do morto (hipótese

---

1.. Não assisti a nenhum ritual funerário. Baseio-me em narrativas, e nestas a prática aqui descrita aparecia como fazendo mais sentido, dentro da cosmovisão Kaxinawá, que a atual (imposta), e também como muito vivo ainda na memória do grupo. Atualmente a pessoa morta é enterrada no bananal (por isso um lugar de alta concentração de *yuxin*) e canta-se ainda os cantos funerários de então. Para uma descrição atual do enterro reporto-me a Deshayes e Keifenheim (1982) e McCallum (1989), que analisaram o ritual que assistiram, sem porém entrar nos detalhes da memória narrativa, aqui exposta.

evolucionista baseada numa interpretação materialista do fenômeno). Para Dole a preferência do moribundo de ser comido pelos parentes em vez de pelos vermes, é um equívoco, uma racionalização confusa:

*"Other peoples have expressed the same reasons as those voiced by Panoans, and demonstrate a similar confusion of practical and supernatural objectives"* (Dole, 1974:307).

O principal motivo prático, segundo Dole, é a necessidade de carne, um fator, segundo ela, insuficientemente investigado. A metafísica da antropofagia não seria mais do que uma racionalização posterior por parte dos indígenas. Esta análise reflete a grande resistência da autora com relação ao assunto e só contribui ao desentendimento do fenômeno.

Erikson (1986:185-210) também demonstra pouca empatia com o assunto e tenta minimizar o fato. O único tipo de antropofagia entre os Pano que ele aceita é a osteofagia. Sobre a evidência do consumo da carne entre os Kaxinawá, o autor diz, entre parênteses: *"apparemment parfois consommée"*. Ele cita rumores sobre sexofagia: *"plusieurs textes parmi les plus faibles sur les Cashinahua précisent en particulier que les époux se mangent réciproquement les organes génitaux."* (textos dos quais só conheço a transcrição por R. Montag do ritual funerário contado pelo velho curador Kaxinawá Pudicho em 1975, e que me parece, a partir dos meus próprios dados de campo, bastante verossímil).

O autor encontrou dados sobre o assunto nos seus próprios relatos de campo entre os Matis e diz: *"Les Matis nous ont également parlé de sexophagie, mais à propos de temps très anciens, peut-être mythiques."* (Erikson, 1986:199).

Nunca tinha ouvido falar em sexofagia antes de começar a pesquisa de campo. O primeiro relato de um ritual antropofágico me foi contado pelo velho Agosto numa viagem de canoa que fizemos juntos:

"Um pega o braço se quiser, outro a perna e assim vai, a cabeça também todo mundo pode comer. Mas as coisas dele, só a mulher come, as coisas dela só ele come, bem escondido para ninguém ver."

O velho contou-me que comeu cinco pessoas: a avó, o avô e três tias. O contexto no qual colhi estas informações e a pessoa que as contou (mal fala Português e teve pouco contato com os brancos) contribuem para a credibilidade do testemunho. A informação me foi confirmada, depois, por outro informante de confiança (Antônio), sem sensacionalismo e com certo humor <sup>2</sup>.

O tom divertido e levemente malicioso com que se fala sobre a comilança funerária, ao antropólogo simpatizante, é um elemento da situação comunicativa que me chamou a atenção. O sorriso prazeroso ao lembrar "a festa", os gestos plásticos para sublinhar as palavras, o brilho nos olhos e a doce melancolia ao falar como se

---

2.. Segundo Clastres (1974:315,321) entre os Guayaki as mulheres grávidas comem o pênis do morto para ter filho homem. Uma prática conhecida, diz o autor, entre outros povos da América do Sul.

chorava enquanto comia. É a maneira de contar algo que normalmente provocaria certo desgosto, o contexto, que muda totalmente a mensagem. Diante tal de relato é difícil não criar empatia.

O primeiro texto, no meu conhecimento, que aborda o assunto do ponto de vista do nativo, é o texto de Pierre Clastres sobre o endocanibalismo entre os Guayaki do Paraguay (1963(1974):308-321). Este texto reflete a mesma situação comunicativa de cumplicidade entre contador e ouvinte, que chamou minha atenção entre os Kaxinawá. Só que entre os Guayaki o canibalismo ainda existia. Clastres fala em "espontaneidade canibalística" e "ressurgimento da consciência antropofágica". *"That which for them constituted the exclusive singularity of Guayakí life, the absolute difference of their culture. (...) They spoke to us with delight of their free life in the forest with no restriction."*

O motivo porque os Guayakí comem seus mortos é muito parecido com a explicação que encontrei entre os Kaxinawá. Não comer o morto provocaria muita ansiedade, angústia e tensão entre os parentes mais próximos do morto. O espírito do morto torna-se perigoso para o corpo dos vivos porque quer entrar no corpo de outro, formando uma bola (doença), perto do coração. Quando se come o corpo, o espírito ligado ao corpo é banido da aldeia.

Os Guayaki concebem, como os Kaxinawá, dois espíritos diferentes: *"we are dealing with two quite separate entities (...) ové goes off toward the sun while ianvé wanders in the forest at ground level"*. (Clastres, 1974:318) É para proteger-se de *ianvé*, equivalente à sombra (*baka*) dos Kaxinawá, que o corpo tem que desaparecer. Como veremos adiante, entre os Kaxinawá, o espírito do olho que vai para o céu (onde mora o *Inka-Sol*) recebe outro tratamento que a sombra.

Além da defesa dos vivos contra os mortos, que se tornam, a partir desta diferença, inimigos, estrangeiros (*nawa*), o endocanibalismo é também uma defesa contra os inimigos de guerra. É neste sentido que Erikson (1986) define o endocanibalismo Pano como "contra-exocanibalismo": para que os outros não comam. Isto a partir da forte associação entre energia vital (*yuxin*) e sangue. *"Le tueur a le sang de son ennemi dans l'estomac"* (Erikson, 1986:194). O simples ato de matar transfere energia para o inimigo. E comer o morto nesta lógica, não seria para ganhar, incorporar energia (como é o caso no exocanibalismo), mas somente para recuperar a perda.

## 2. Comilança antropofágica

"E morre gente, diz-se que fazia assim. Se tem parente, chamava os parentes dele. Aí cozinha né? Cozinha, diz-se, que quando ficava mole, manda chamar sua gente. Quando chegava, comia todo mundo chorando. Tirava os ossos. Não jogava os ossos de jeito nenhum. Juntava os ossos todinho e fazia pó com nosso moinho. Queima e depois pisa, né? Queima, faz o pó, fica pó. Ai matava caça. Qualquer caça, porco, veado; cortava a carne

e cozinhava. Aí mistura o osso. Faz sopa né, aí o pessoal chorava e todo mundo bebia. Agora quando não tem parente, e morreu, diz-se que não ajuda. Morreu mas não chora, ninguém não viu. Nenhum parente dele viu, morreu sozinho. Assim mesmo ninguém não come. Diz-se que sepultava." (Antônio)

"Quando os parentes não achavam o corpo em tempo, sepultava? Aí não dava mais para comer?" (Eu)

"Não. Diz-se que é assim. Diz que enterra quando os parentes dele ficavam morando longe. Morava longe e só chegavam em dois ou três dias. Aí arranca. Arranca e tira só o osso, não come a carne. Queima a carne e fica só o osso, branquinho. Aí fazia a coisa, pó, né?, como areia." (Antônio).

"E o que é que se fazia com os dentes?" (Eu)

"Dente? Todo queimado para comer misturado todinho. Comia assim, assim mesmo. Acabou-se. Mas deixa a carne, já está podre né?" (Antônio)

"E quando se cozinhava o morto para comer?" (Eu)

"No mesmo dia. Cozinha e chora, quando está fervendo né? Chora o dia inteiro e depois mais um dia todo. Quando fica mole, a gente apaga o fogo e come no outro dia. Diz que fazia assim antigamente. Mas eu não sei não, Agosto que fala, né? Escutei." (Antônio)

"Agosto mostrou também como se dançava ao redor do fogo, né?" (Eu)

"Isso mesmo, dançava. Tem muita gente, tem muita mulher, muito homem, meninada. É como festa, né?, como festa. Agora este morto está cozinhando em panela grande, grande mesmo. Aí enfeitava com banana e inhame, mudubim e milho. Enfeitava assim todo canto." (Antônio)

"Enfeitava o que? A caça?" (Eu)

"Enfeitava a caça e o morto como caça, né? Amarra com pau no morto. Assa e come. Quando tiver fome, assa, tirava essa banana, quando chora." (Antônio)<sup>3</sup>

"A noite toda?" (Eu)

"Noite toda. Aí tinha esse nosso *bin* né, nos chamamos *bin puku*, comprido né, para queimar a noite toda." (Antônio)<sup>4</sup>

3.. Aqui o narrador é, por minha pergunta inesperada, desviado e começa a contar outra maneira de se preparar o morto. Me esclareceram depois que o morto podia ser cozinhado ou assado. Quando era assado, enfeitava-se o morto com legumes, como se faz nas festas de abundância de caça. Quando o morto é fervido, ele fica encolhido, na posição do feto no útero da mulher. Ferve uma noite inteira. Deixam esfriar durante um dia e uma noite e colocam-no numa esteira. Só depois a carne é comida, todo mundo tirando um pedaço. A segunda fase do ritual trata dos ossos e dos dentes.

4.. O *bin* é um tipo de vela, feita de fios compridos de caucho. Durante as noites de luto, a maloca ficava a noite inteira iluminada com estes *bin*. A luz é importante para afastar os *yuxin*. Como vimos acima, os *yuxin* vêm quando as luzes estão apagadas. Logo depois da morte de uma pessoa, a aldeia é particularmente vulnerável a este tipo de visitas. Por isso é bom não dormir durante as duas primeiras noites depois da morte de um parente próximo. E só se canta com luz acesa. Esta foi a explicação que o velho Agosto me deu quando, no crepúsculo, parou de cantar para sua prima que morreu numa aldeia vizinha: "Se chorar de noite, vem alma. *Badidi en kaxabaiái*" (de dia vou chorar).

"E a panela era *keneya*?" (com desenho) (Eu)

"A grande, só a grande com o morto estava pintada. Chama de bicho. Tem um retrato de bicho, né?, do mato. Como calango." (Antônio)

"Como é este bicho na língua?" (Eu)

"*Kexin neya*. Fazia só para gente cozinhar. Não cozinha outra coisa com desenho não, nem mesmo macaxeira." (Antônio)

"E quem fazia esta panela?" (Eu)

"É mulher que faz. Mulher dele mesmo. Diz-se que fazia esta panela e que estradava (?) nesta panela, grrrrmmmm diz a panela. Agora, botar para cozinhar gente não é a toa não. É ordem do chefe. Aí ele pergunta primeiro. "Como é? vou botar em panela? Não vamos enterrar? Vamos comer? Vamos aproveitar, né?", disse. Fez assim." (Antônio)

"E tinha gente que não queria que fosse comido?" (Eu)

"Tinha. Isso, *nukun* gente, "ah não, de jeito nenhum, assim não! Eu vou, quero enterrar." Depois sua gente fica com raiva né? Queria comer e a dona não deixa." (Antônio)

"E pessoas que morriam de doença comia?" (Eu)

"É isso mesmo. Comia. Morria de doença, feitiço, cobra e onça, comia assim mesmo. Diz-se que não deixava não."

"Mas o *dauya* bem ruim mesmo, comia também?" (Eu)

"Isch. Talvez comia né, eu não sei não. *Dauya* é ruim mesmo." (Antônio)

"Talvez queimava?" (Eu)

"Eu sei. Pois é assim." (Antônio) <sup>5</sup>

"E quem comia que parte do corpo? Quem comia a cabeça, quem comia (...)" (Eu)

"Ah. emmm. Sabe, eu vou dizer. Quem tem marido e morria, ou talvez mulher né, mulher morria. O marido dela comia as coisas dela. Particul né. Não é junto não. Cozinhava separado. Panela deste tamanho (pequeno). Cortava todinho e cozinhava. Aí comia de longe né? Assim mais de longe, no rogado sozinho, sozinho, comia todinho." (Antônio)

---

5.. Fiz esta pergunta, lembrando-me do mito da velha *Yuxankudu*, primeira *dauya* Kaxinawá que foi morta porque envenenava seus parentes para comê-los crus. Esta mulher não foi comida, mas queimada. Em outros relatos sobre *dauyas*, registrei o mesmo tratamento. Julgar se o morto deve ser comido ou não, é julgar se ele é um parente próximo ou não. A velha envenenadora tornou-se inimiga dos seus próprios parentes e deixou assim de ser parente verdadeira (*kuin*). E a esposa que não deixa seus parentes comerem o morto, na realidade ofende os seus, negando-lhes assim os laços de parentesco próximo.

"Misturado com outra coisa ?" (Eu)

"Não puro mesmo. Puro, mas mistura com banana. Agora se morria homem, é mulher que comia coisa dele. Só mulher mesmo." (Antônio) <sup>6</sup>

"E se tinha duas mulheres?" (Eu)

"As duas. Quem tem três, as três, né?" (Antônio)

"Nunca tem mais que três, não é?" (Eu)

"Não." (ri) (Antônio)

"E o resto do corpo?" (Eu)

"O resto do corpo, todo mundo prova né? Diz-se que todo mundo prova, a cabeça e tudo, mas não vai jogar osso não, vai junto." (Antônio)

"E a panela para cozinhar as coisas era *keneya* (com desenho?)" (Eu)

"Não, só tampa. Esse *kexin*, é só na panela grande. Essa é bem pequenininho. Mas não era grande né? É pequenininho. (ri)" (Antônio)

Na narração acima transcrita, as duas fases do ritual de despedida do morto talvez não tenham ficado muito claras. Trata-se primeiro de dividir e consumir a carne do morto, mandando embora ou desintegrando o *baka*, e somente depois consomem-se os ossos (e os dentes), elementos corporais não perecíveis, ligados ao *bedu yuxin* (espírito do olho).

Quer dizer que a osteofagia é, aos olhos dos Kaxinawá, apenas um tratamento parcial do morto, que cuida da entidade mental com destino de vida eterna (o *bedu yuxin*), mas deixa a parte carnal sem cuidados. Os Kaxinawá limitavam-se à osteofagia somente em casos de necessidade: quando os parentes próximos do morto (*nabu kuin*) estavam ausentes.

Umas notas de campo mal traduzidas (entrevista exclusiva não suportava gravador, nem intérprete com o velho Moisés), sugerem o tratamento do corpo do morto com ervas, antes de colocá-lo na panela.

---

6.. Carne nunca é comida pura, sempre é misturada na boca com legumes. No texto em Kaxinawá de Pudicho (Montag (1975)), a palavra *naikin* (misturar carne e legumes na boca), é muito usada e enfatiza desta maneira a importância da mistura. A carne humana é a mais forte de todas as carnes comestíveis (forte no sentido de que tem muito *yuxin*) e precisa ser neutralizada pelos legumes para não fazer mal. É interessante notar que os Guayaki (Clastres, 1973:315) também insistem no fato que não se deve comer a carne sozinha, porque carne humana é poderosa demais. É um poder que, quando comido sozinho, produz doença.



"Os *nixu yuxibu* estão chegando. *Hai, hai, hai*, fazem sempre quando estão chegando. Por isso botamos *dau ni pei* nos olhos e damos um banho de *manidade* para cortar o *yuxin bedu*, que os *yuxin* vêm pegar. Fazemos fogo e todos foram pegar *dau* (remédio) para ficar bom, fumaça na cara para ficar bom. É sempre o *Inka Diosan* que vem pegar."

Os *pakadin* (canções reza), que acompanham o cozimento da carne, falam da seção nominal à qual pertencia o morto. As canções chamam o animal que deu seu nome à seção. "Chamando o bicho, ele chega, mata e come também." "Vamos comer, vamos comer cria de anta que morreu (*awabake piwe*)", refere-se assim a duas comidas, o morto (da seção filho da anta) e a anta que se aproximou da aldeia, atraída pelos cantos, e cuja carne será comida, misturada com os ossos do "seu" morto <sup>7</sup>.

O corpo e sua ligação simbólica com o corpo do animal da seção nominal do morto, sendo duplamente destruído, o *baka* deixa de ser uma ameaça. Falta porém despedir-se do *bedu yuxin*, que em certos casos pode tentar convencer no sonho o *bedu yuxin* do amado a acompanhá-lo para a aldeia do céu, ou pode decidir não sair.

"sem cantar, a alma fica por aqui e incomoda. Os *ni yuxibu* (*yuxin* da floresta) são todas as pessoas, qualquer pessoa que não foi cantada. Os *nai yuxibu* (*yuxin* do céu) são as pessoas cantadas. Agora onça e cobra é *mukaya* que morreu."

Um dos *pakadin* que acompanham a queima dos ossos, deixa claro a ligação desta parte do corpo com o *bedu yuxin* (Montag, 1975:88, tradução minha):

"queimando os ossos do homem poderoso, queimando os ossos do céu, queimando os ossos da onça gigante (*hiadaman*), queimando os ossos do morto em cima da árvore dura, em cima da árvore dura estão queimando os ossos do homem (...) O fogo incendiou com força, a chama ia por todos os lados. Isto feito, seu nome se separou, fazendo *pakadin*."

Nesta parte final do ritual funerário, quando os ossos são calcinados, o nome (*kena kuin*), que é eterno como o *bedu yuxin*, desliga-se finalmente dos últimos restos do corpo e volta com o *bedu yuxin* para o céu. E os Kaxinawá cantam para o *bedu yuxin*:

"*naimedankatan* (vai para o céu) *Inkanamakatan* (vai para ficar com o Inca) *kaibiskatan* (vai e não volta) *Inkatadisautan* (vai vestir roupa de Inca) *paxintadisautan* (vai vestir a roupa amarela) *haikaikatanu* (vai embora) *kaibiskatan* (não pára) *ananenahunima* (não volta nunca mais)" (Moisés)

---

7.. Para as pessoas da metade *dua* (*banu*) existem as canções-choro *isawa* (fazer pássaro), *yawawa* (fazer veado) e *isatsawa* (fazer (um tipo de) peixe). Existe gente de *dunu*, mas cantar-chorar *dunu* seria tão perigoso que nunca se canta para chamá-lo: "quando canta, morre gente todinho. A cobra vem para morder todo mundo". (Porque a cobra tem o *yuxin* de um pajé morto). Para as pessoas da metade *inu* (*inani*) existem as canções-choro *kanawa* (fazer canindé azul) e *awawa* (fazer anta).

Morreu uma prima do velho Agosto (da seção da anta, *awa*) em Fronteira, aldeia vizinha de Moema, onde eu estava. Os adultos foram para lá, mas o velho não estava bem de saúde e ficou com as crianças. Fiquei também e o velho cantou e contou sobre como teria que ter sido o ritual funerário dela.

### 3. Os caminhos para o céu

O *bedu yuxin* pode seguir vários caminhos para chegar ao céu: o caminho do Inca (*Inkábai*), o arco-íris (*Nawanbai, sintan*), voar da pupila na forma de um pássaro, ser levado nas costas ou numa cesta por um dos *nai yuxibu* (geralmente *Ixmi*, o urubu rei) ou descer o rio até o fim do mundo, onde se encontra, na raiz do céu, o *xanen tapeti*, a escada que leva para o céu.

#### a. O *Nawanbai*, ou Caminho dos Mortos.

A caminhada do *bedu yuxin* para a aldeia dos mortos, quando se trata de uma personalidade forte, é sempre acompanhada por fenômenos celestes como o trovão, o relâmpago e o arco-íris. O trovão é o sinal de boas-vindas do líder do céu, o gigante *Kaná* (trovão, relâmpago, equivalente do *Inká*) e os relâmpagos (*pia yuxin*) são as flechas festivas dos *yuxin* do céu para receber o recém-chegado. O trovão *Kaná* e a lua *Uxe* cantam quando o *bedu yuxin* entra na sua aldeia, *Kaná* com voz gravíssima, *Uxe* com voz agudíssima:

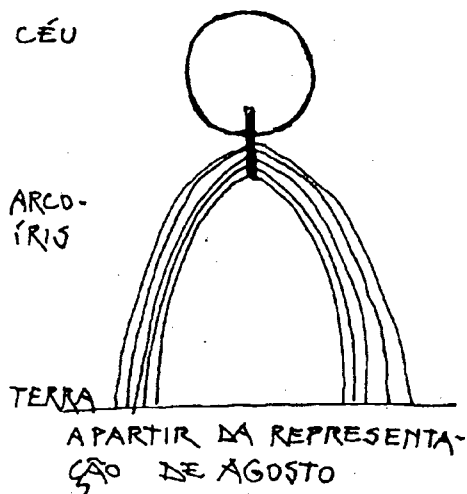
"l l l l l e l e l e (...) , *dikanumpei, dikanumpei, hi hi, hi hi, dikanumpei, dikanumpei, hi hi, hi hi, tama piwe, tama piwe* (come amendoim), *hi hi, hi hi, dikanumpei, dikanumpei, hi hi*" (*Kaná*)

"e e e e, *tama piwe, dikanumpei, dikanumpei, hi hi, hi hi, dikanumpei, dikanumpei, dikanumpei, hi hi, hi hi, hi hi*" (*Uxe, lua*) (Agosto).

O arco-íris (*sintan*) é também chamado de "caminho dos mortos", e quando uma pessoa morre os *yuxin* deixam cair este *nawan bai (sintan pakea)*. O arco-íris existe como um dos caminhos para o céu, desde a subida mítica ao céu da cabeça de *Yube* morto, com os fios coloridos de algodão pendurados na estaca que sustenta o céu, segurando-os com os dentes. É a partir deste mito (Moisés, Antônio e Agosto) que consegui a seguinte representação gráfica do céu, feita por Agosto:

*nai tuduki* (o céu é redondo)  
*nai kudubu* (estaca do céu)  
*ume xapu* (fios de algodão)  
*huxupa* (céu branco)  
*nai taxipa* (céu vermelho)  
*nai paxinipa* (céu amarelo)  
*nai nanketapa* (céu azul)  
*mexupa* (céu preto)

Os Kaxinawá chamaram minha atenção para o fato de que o arco-íris não somente aparecia na forma de um arco (caminho) colorido no céu, mas também na forma de um círculo de céu colorido ao redor da lua. Outras versões do mito



da cabeça que virou lua (Capistrano de Abreu, 1941:454-479), dizem que o arco-íris é o sangue de *Yube* morto, mas as versões que ouvi pessoalmente sempre ligavam o arco-íris à linha colorida de algodão <sup>8</sup>.

*Yube Nawan buxka*

"*Yube* mexeu na irmã, mexeu, e isso a irmã não sabia. Aí tem que dar fé né? "Quem foi que me mexeu?" perguntou a irmã. Ela ficava cismada, dormindo né?, mexeu dormindo e não sabia. "Vou descobrir", disse, "vou tirar jenipapo". Jenipapo tirou, aí prepara o jenipapo. Quando dormiu, separado, quando abriu as pernas, dormindo, coisava uma mão, do irmão dela, e caiu em cima. Aí ela passava o jenipapo na sua cara. O irmão, dizem que foi embora. E ela esperava a manhã, queria reparar. *Yube* lavou a cara, mas não saía. Era um jenipapo muito forte. Quando começou o dia, o cacique chamava todo mundo. Todo mundo vem comer. Todo pessoal aí, chegando, chegando, chegando, chegando. Aí diz-se que ele veio atrás. Vem atrás, cismado, chegou, mas não mostrava a cara dele para os outros não, escondia. Aí a irmã dele, diz-se que já estava rodeando, até que achou. "Ai meu irmão, é ele que mexeu! Eu estou achando ruim assim, não presta." Aí o irmão dela, cismado, estava com cerimônia. Disse, "embora cunhado, embora matar os brabos?" Fazia essa massa, *xeki dudu* (farinha de milho) e o cunhado dele levou. Foram e encontraram o brabo. "Vou matar primeiro, vou matar só eu", disse. O outro disse, "cuidado! Este brabo é valente!" Aí foi. Porque quis morrer, né? Foi, disse que foi arrastar palha para se esconder. E (o brabo) disse assim: "eu vou pisar a palha em cima". Aí esse brabo, *Benkunawá*, diz que estava botando força, todo pequenininho, dizem que não é grande não, todo pequeno, mas assim mesmo é velho e velha, né? Esse brabo estava jogando, jogava e disse, "o que é que tu tens? Tá encaixado?" e reparava *Yube*. Foi atrás de flecha e avisou o povo dele. Vinha muita gente e ele (*Yube*) ficava de pé, não matava. Aí o brabo matava *Yube nawan buxka*. Ele morreu, cortaram o pescoço, e levaram a cabeça. Queriam flechar na cara dele, mas ele não deixava. Queriam furar o olho dele e ele não deixa, virava a cabeça sempre. Até que ficava noite. O cunhado viu a cabeça amarrada num pau. Juntou no escuro esse *kukix*, essas coisas que dá luz (vagalume) e diz-se que passava no corpo todinho. Aí diz que vai. Pulava para cá e acolá, pulava e gritava "*hai hai hai hai*". Os *Benkunawá* acharam que era *yuxin* chegando e corria todinho no mato. O cunhado pegou a cabeça do morto e disse, "vou enterrar". Enterrava, mas não ficava lá não. Saía todo tempo. Embora que cavava longe mesmo e botava, não fica lá não, sai. Aí começava a falar. "Vamos lá, embora cunhado. Me espera cunhado, eu vou mais tu. Me espera, eu quero água." Aí diz-se que o cunhado dele dava água, mas não ficava dentro não, só jogava fora mesmo. Aí diz-se que arrepiava muito mesmo e subiu num pau. Ficava a cabeça no chão esperando. "Embora cunhado, desce". Desceu e atravessava o rio, grande mesmo, e esperava no outro lado. A cabeça cai na água, atravessa. Aí tem que arrepiar mesmo, diz-se que correu e foi avisar o pessoal dele. Chegou, e mandaram cercar (*kene*) todinho (a maloca). "Tem homem aqui, gente, só cabeça. Aí vamos

8.. O mito da origem da lua entre os Yaminawa (Townesley, 1988:141-143) fornece uma informação a mais que também faria sentido entre os Kaxinawá: "And these coloured threads will soon become the rainbow, and make sure that when the first rainbow appears in the sky no one points at it and says: 'look, there is the rainbow.' If I hear that you will all start to die and you will have to leave this world on the rainbow (the word for rainbow is nawa wai- people's path)."

cercar. O que vamos fazer aqui quando chegar?" Cercaram todinho e chegou a cabeça pulando, *pun, pun*. "Ei, me espera! Abre a porta para mim. Quero entrar e porque vocês fecharam a casa aí? Vocês não me querem não? Abre aí, eu quero morar também!" O pessoal fica calado. Vergonha. Aí tem que virar bicho né? "Então vou ficar barro. Ah, eu não quero ficar barro não, gente me come", disse. "Então, vou ficar pau. Não, não quero ficar pau, gente me corta", disse. Aí disse que, "vou ficar água. Não, não quero ficar água, gente me toma", disse. Aí todas as coisas dizia, né, qualquer bicho disse, formiga, cobra, mas disse que não ficava." (Antônio)

"Porque não queria ficar cobra?" (Eu)

"Porque não queria matar né? A gente queria matar, mas não quer. "Então eu vou pro céu, vou ficar lua", disse. "Quando lua, sempre me repara, né? Vou pro céu. Agora vocês me dão a linha, encarnado, preto, azul. Aí vocês me dão e eu vou jogar pro céu". Diz-se que pegava com os dentes e ficava lá, a linha né?, no *kubudu* (estaca) do céu. Aí jogava outro, o azul diz-se que ficava. O preto ficava. Diz-se que jogava três né? Aí queria dizer para sua gente: "Então, saio, me repara, todo mundo, agora vou subir". Diz-se que cantava subindo. "*Nenu en eska eska nu, nenu en eska eska nu, nenu en eska pixta nu, nenu en eska pixta nu, puiti adui eska nu, puiti adui eska nu* (...)" (estou indo, estou ficando pequeno...) Foi, foi, cantando e disse, "eu vou ficar aqui." Aí mandavam, "mais longe". E ele foi e sempre diziam "mais longe" até que sumiu a fala dele, não escutava mais. Aí ficou. "Vou ficar aqui, ninguém escuta mais minha fala". Aí ficou. "Três dias, vê se me repara, eu estou saindo, aí vocês me chamam *Yube nawan buxka*. Assim eu fico satisfeito, agora se vocês me chamam *uxe bena* (lua nova), não acho bom, aí vou cutucar as mulheres com a cauda da arara". Passaram três dias e o pessoal viu, "olha lá a lua!", chamava. Às vezes chama, né?, lua, esquece de lembrar o nome dele. Aí fica doente, doença de mulher (ri), não é homem não, só mulher mesmo. Agora, porque só mulher que é doente? Porque bateu jenipapo na cara. Aí ele botou maldição também, né? (ri). Já tá bom, agora terminou."

Este mito é um mito-chave da cultura Kaxinawá, porque aborda temas cruciais como o incesto entre irmãos (ou primos paralelos); a vergonha provocada pela

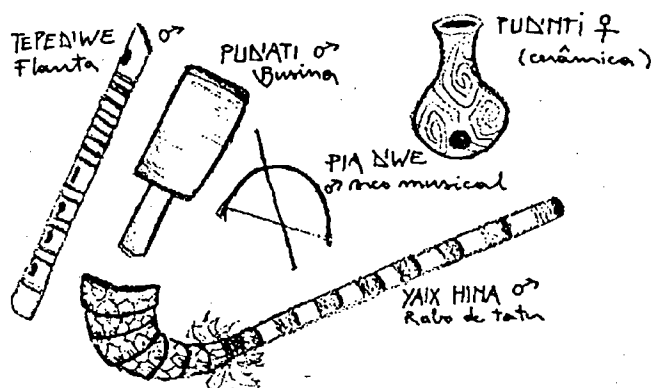
visibilidade; a morte e a ausência do rito funerário, que levou o *baka* (representado pela cabeça viva e insaciável: eternamente com sede) a não aceitar a morte; e finalmente a origem da menstruação, condição *sine qua non* para a reprodução e cíclica como a lua <sup>9</sup>.

O corpo de *Yube* caiu nas mãos dos inimigos, *Benkunawá* (anões) e não pôde ser comido, nem enterrado pelos parentes. O cunhado achou a cabeça, mas a cabeça estava viva. A sombra (*baka*) do morto ficou ligada à sua sede, a boca -não parava de falar e sempre estava com sede-, e ao seu nome: estava muito preocupada com o fato de seus parentes se lembrarem de seu nome. A cabeça resolveu virar lua, quando se deu conta de que era impossível continuar vivendo entre os vivos, mas sem aceitar a despedida definitiva, tão cuidadosamente trabalhada no ritual funerário acima descrito. A lua é o exemplo da não-aceitação dos limites: não aceitou as regras que proíbem o incesto, como não aceitou a própria morte, provocada em parte também por sua própria vergonha.

#### b. Inkabai, o Caminho do Inca.

O caminho do *Inká* não está no ar; vai por terra, pela floresta. A tarefa do xamã, quando vai buscar a alma (*bedu yuxin*) perdida do paciente, está ligada a este caminho. Se o *bedu yuxin* ainda não encontrou o *Inká*, é possível levá-lo de volta. Mas,

#### INSTRUMENTOS MUSICAIS



9.. Lévi-Strauss (1968:67-88) discute duas versões do mito Kaxinawá sobre a origem da lua (Abreu, 1941:458-474 e 475-479) num estudo comparativo de mitos lunares nas Américas. Os dois mitos Kaxinawá analisados correspondem ao mito acima transcrito no que diz respeito ao destino da cabeça cortada: vira lua porque os vivos não a deixam mais entrar em casa. A causa da morte porém é diferente. O primeiro mito fala do visitante confiante demais, que foi seduzido, enganado (o outro quase emprestou-lhe sua mulher) e morto pelo inimigo. O segundo tem como protagonista uma moça que não quer casar (a virgem arisca), o que deixa sua mãe com tanta raiva, que lhe corta a cabeça.

O que interessa Lévi-Strauss aqui é a ligação no pensamento amazônico entre o motivo da cabeça cortada e a origem da lua de um lado, e uma atitude imoderada com relação ao matrimônio de outro. O incesto, a recusa de casamento, e a aliança demasiadamente exógama (esposo(a) animal p.ex.), são, para Lévi-Strauss, traduções positivas ou negativas da mesma estrutura e estariam na base do nascimento de todas as constelações celestes na mitologia amazônica. Deste ponto de vista, nosso mito sobre o incesto e a fuga posterior na guerra como causa da morte, não seria tão diferente dos mitos transcritos por Abreu, que também relatam transgressões das regras de aliança (relacionamento).

Por razões não estruturais, mas históricas, é interessante notar que o mito dos Kuniba (grupo Arawak, hoje em dia extinto, que vivia no Juruá, região tradicionalmente habitada também pelos Kaxinawá), como aparece no resumo feito por Lévi-Strauss a partir de Nimuendaju, é idêntico ao mito sobre a origem da lua que me foi contado em três versões pelos Kaxinawá no Purus.

uma vez encontrado o *Inká*, não há mais volta (velha lembrança do canibal: comedor de almas).

O caminho do *Inká* distingue-se das outras trilhas na mata, porque é largo e limpo. É um caminho todo enfeitado com penas azuis, encarnadas, pretas e brancas. O *Inká* vem para levar o *yuxin* do morto. *Inká hawendua* (o Inca é uma beleza) tem um chapéu de penas azuis e um *cushma* (roupa) todo *keneya* (com desenho). O *Inká* vem com música; vem tocando uma flauta grande (*tepedewe*), tambor (*acu*) e *yaix hina* (buzina de rabo de tatu).

### c. *Xanen tapeti* e a onça gigante

Os Kaxinawá orientam-se geográfica- e cosmologicamente em relação à direção do rio. *Manankidi*, rio acima está o barranco alto (as montanhas) do *Inká*; *maikidi*, rio abaixo, é a grande água e a raiz do céu.

Na raiz do céu cresce uma grande árvore com galhos que tocam a terra do céu. Contra esta árvore está inclinado um *tapeti* gigante. O *tapeti* é um tronco de árvore com cavidades, usado pelos Kaxinawá (e seus vizinhos) como escada.

Este é mais um dos caminhos para o *bedu yuxin* do morto chegar ao céu. Por isso o morto, quando é enterrado, está sempre com os pés na direção rio abaixo, e a cabeça rio acima, para que seu *bedu yuxin* possa ser levado com a corrente da água até o pé da escada e subir ao céu.

Deshayes e Keifenheim (1982:240-249) assistiram ao enterro de um líder importante de Balta no Peru e perceberam a grande importância dada à viagem do *bedu yuxin* do morto. O grande risco na viagem é ser comido pelo jaguar gigante. O *bedu yuxin* que for comido pelo jaguar nunca chegará à aldeia celeste<sup>10</sup>. Os parentes na terra sabem se chegou, quando ouvem o trovão e vêem relâmpagos. Na ausência destes sinais, sabe-se que o *bedu yuxin* foi pego pelo jaguar celestial.

---


10.. Este duplo destino da alma do morto (vida eterna na aldeia celeste ou morrer no caminho por ter sua alma comida por uma fera), lembra a cosmovisão Kamayurá (Tupi). "As almas humanas, aquelas dos mortais comuns, quando saem do corpo, tentam viajar à aldeia celeste, sendo, então, perseguidas pelos gaviões, empregados dos urubus psiqué-fagos. Elas são ajudadas, nesse percurso, pelos vivos que, da terra, gritam para espantar os gaviões. Já as almas dos poderosos (chefes político-diplomático e ritual) contam com mais probabilidade de alcançar a aldeia celeste: através do ritual do *kwaryp*" (R. de M. Bastos, (1991?):44). Entre os Kamayurá existem dois tipos de ritos funerários, o *Jawari* para os mortais comuns predestinados a nutrir os urubus que sustentam o céu (senão o céu cai), e o *kwaryp* para os poderosos para os quais é construída a astronave *apenap*, "um veículo absolutamente seguro de caminhada" (R. de M. Bastos, 1989:577-579).

Diferente do caso Kamayurá, a desigualdade de chances de chegar na aldeia celeste sem ser comido, para os Kaxinawá não está numa proteção ritual e pública diferenciada (com ou sem veículo). Ela depende do desenvolvimento individual (através de sonhos e ayahuasca) do *bedu yuxin* de cada pessoa. Quanto mais longe viajou durante a vida, melhor será preparado para a luta espiritual com o jaguar. E como escaparão as mulheres, que não tiveram preparação nenhuma (quase não tomam ayahuasca)? Lembramos que existem vários caminhos.

Uma das maneiras de se preparar para o encontro final com o jaguar seria a viagem alucinógena com ayahuasca, onde se aprende a superar o medo da separação do *bedu yuxin* do corpo. *"Ils disent également que les Blancs ne connaissent pas cette préparation à la séparation ultime de corps et d'esprit et deviennent fous après leur mort."* (Deshayes, 1986:241)

#### 4. O Luto

"Amarra o cabelo dela, da mulher, quando o marido dela morreu. Faz pena né?, amarra assim. Aí chorava, chorava muito, muito mesmo. Agora homem, quando mulher dele morreu, pelava, pela cabelo e passa jenipapo e urucum na cabeça. Em banda assim: uma banda de jenipapo e uma de urucum, assim até para cá, duas metades". (Antônio)

 = PRETO  
= GENIPAPO  
= VERMELHO  
= URUCUM



"Que lado era preto?" (Eu)

"Direito preto e esquerda encarnado, até a cabeça". (Antônio)

"A orelha também?" (Eu)

"Orelha, rosto, cabeça, tudo." (Antônio)

"Porque é que direito era jenipapo e o outro lado urucum?" (Eu)

"Direito de jenipapo, é mulher dele mesmo que morreu, era dele, dele mesmo. Faz pena né? Faz falta. Agora esse encarnado vai acontecer outra coisa. Tem veneno no mato né? Aí vai matar o outro, disse." (Antônio)

"Ah, esse vermelho diz que ele vai se vingar?" (Eu)

"Vai se vingar, é assim. preto não, preto é mulher dele. Luto mesmo." (Antônio)

"E quando não tem vingança, ninguém matou?" (Eu)

"Ninguém matou? Aí não faz nada não." (Antônio)

"Aí não se pinta?" (Eu)

"Não se pinta, não se nada. Aí fica por isso. Diz que amarrava o cipó aqui no tempo (na cintura), não tem roupa né? Aí coisava a mioca dele, aí cortava a coisa, e chorava assim, todo mundo, mas ninguém não vai achando graça." (Antônio)<sup>11</sup>

"Ele cortava o que?" (Eu)

"Corta a envira e a coisa fica solta. Aí todo mundo viu, mas não acha graça não, senão mata. Irmão, pai e mãe morre, faz assim. Se acha graça, aí vinga na hora."

"E quanto tempo andava assim?" (Eu)

"Uma vez mesmo, quando chora, não mais." (Antônio)

Tanto o Velho Agosto quanto Antônio eram enfáticos em negar que o homem e a mulher em luto pintassem seu corpo todo de preto. O texto de Capistrano de Abreu (1941:145-149), no entanto, dá muita ênfase na necessidade de se pintar de preto. Segundo o informante de Capistrano, os parentes do morto ficavam com medo de um ataque da alma do morto (sombra, *baka*), se não se pintassem. (Uma situação emocional parecida com a que sofriam os Guayakí quando deixavam de comer o morto).

Na lógica das cores entre os Kaxinawá, seria de se esperar que de fato se pintassem, já que a pintura do corpo inteiro de preto marca qualquer situação liminar no ciclo de vida da pessoa: quando a criança sai de casa pela primeira vez (cinco dias depois do nascimento), ao sair da reclusão depois de um jejum de purificação, após o rito de passagem (*nixpu pima*), etc.

O pintar de preto é também sempre precedido de um período de nudez, sem pintura nenhuma. A negação enfática de pintura, por parte dos meus informantes, pode-se referir aos dois dias de choro intenso, quando se consome a carne do morto. Esta é a fase liminar, a fase de nudez, simbolizada também pelo deixar solto o pênis pelos homens e pela amarração do cabelo pelas mulheres. Pintar-se de preto poderia assim marcar a saída da fase mais intensa de luto. Antônio, no entanto, afirmava que o uso da pintura preta no luto servia somente para indentificar o *duaya*:

"Ah, isso é só quem botou feitiço, é quem botou feitiço que se pintava com jenipapo o corpo todinho, senão morre. Agora, quando vai tirar veneno, só pinta as mãos e os pés. Quando matou mesmo, pinta tudo, o rosto também."

---

11.. As fotos de Schultz (1950/51, Museu Paulista) e de Kensinger (anos 60, catálogo Haffenreffer Museum, catálogo, 1975) mostram que o traje tradicional dos homens era uma corda na cintura por baixo da qual se segurava o pênis. Somente meninos muito pequenos podiam andar com o pênis solto sem passar vergonha. O homem em luto anda de uma maneira que numa situação comum seria altamente ridícula e que provocaria uma hilaridade generalizada (como se alguém andasse nu nas ruas). Se, porém, nesta situação de choro e dor, alguém tiver coragem de rir, o humilhado se vingará.



## Q u a r t a   P a r t e

### E S T É T I C A

#### CAPÍTULO X

#### ARTE : SEMÂNTICA E GOSTO

##### 1. A semântica da arte

Percebi que é impossível escrever sobre a estética de um grupo, esta experiência qualitativa e sintética, relacionada ao caráter visual e corporal do mundo envolvente, sem ter um entendimento prévio da vivência concreta e da visão de mundo do grupo que produz e julga a arte em questão. E assim chegamos ao final deste trabalho, apenas começando a tratar do assunto que me ocupou durante todo o período de preparo bibliográfico e de procura de respostas no campo: qual o lugar das artes visuais na cultura Kaxinawá.

A fabricação do corpo (conceito lançado por Viveiros de Castro para tratar da elaboração da corporalidade na construção e noção ameríndia de pessoa, 1979:40) e dos objetos, a percepção visual da sua relação com o mundo natural e espiritual (tornado visível mentalmente) e os julgamentos qualificativos deste conjunto todo, formam o estilo e a estética Kaxinawá e esta precisa ser entendida dentro do seu contexto concreto. A arte não é uma linguagem universal que transmite a mesma mensagem subjetiva para qualquer espectador. Ela nos ajuda a entender aspectos da organização social, da construção de gênero entre os Kaxinawá, dos sistemas de classificação e da cosmovisão.

Esta contextualização, porém, não pode levar a um reducionismo sociológico. O estudo da arte constitui um problema para a antropologia, quando se trata da sua especificidade, da sua semânticidade própria. O mesmo dilema coloca-se para a etnomusicologia. "A questão referente ao tipo de semânticidade da música- se referencial ou de sentido: afetiva ou cognitiva, etc.- não deve ser confundida com a problemática mesma de sua semânticidade". (Bastos, 1990:41) Quando a arte é estudada *na* cultura, ela é considerada representativa, o reflexo da sociedade e da sua cultura. Ela é reduzida ao plano da expressão material que só ganha sentido e inteligibilidade a partir e dentro da fala e da função que desempenha. A arte no entanto não é representativa, ela se apresenta. Assim como a etnomusicologia, a etnoestética só se aproximará do seu objeto

de estudo quando encarar "a arte (música) *como* cultura", procurando assim o sentido da arte (cultura) "como algo codificado na sua própria estrutura". (Bastos, 1990:43; Merriam, 1977:204). A semanticidade da arte não é reduzível ao modelo lingüístico, nem à sua função social. Dentro das suas linguagens específicas, as artes (assim como os rituais e os mitos) refletem sobre, elaboram, questionam e criticam a condição humana, imposta pela sociedade que as originou (uma dada ordem escolhida entre possibilidades infinitas de outras ordens).

Não podemos esquecer, porém, que a proximidade ou o paralelismo entre outros códigos sociais (como o verbal, a estrutura social ou a cosmovisão) e a arte, varia segundo o grupo pesquisado. Assim a pesquisa de Munn entre os Walbiri revelou um entrelaçamento e uma afinidade íntima entre o discurso verbal do grupo e sua arte gráfica. Os desenhos feitos na areia pelo orador durante sua exposição, reforçam e ilustram o que está sendo dito. Desta maneira o código da arte gráfica aproxima-se de uma escrita, bastante polissêmica no entanto, fazendo com que os signos usados dependam do contexto falado para serem entendidos.

A arte da pintura e adereços corporais entre os grupos Gê por outro lado, mostra uma ligação forte entre a fabricação do corpo e a estrutura social (faixa etária, sexo, metade). Sem por isso reduzir a pintura corporal à mera função de índice da posição social do portador do desenho, os trabalhos de Vidal (1978, 1981, 1986) e Turner (1980) entre os Kayapó, e de Seeger (1975, 1980) entre os Suyá, mostram como a visualização deste aspecto da cultura Gê pelo código gráfico enfatiza e reforça uma característica crucial dessa sociedade.

Em outros grupos (a maioria dos povos da Amazônia) a arte visual alia-se mais explicitamente ao mundo natural e espiritual que ao verbal e social, oferecendo pelo repertório de motivos nomeados, pela simbologia relacionada ao uso de cores e materiais e pelo uso ritual e curativo desses elementos, um programa e discurso visual sobre bem-estar e doença e sobre a relação da condição e sociedade humana com a natureza, os céus e suas forças.

"A terapia estética" (Gebhart-Sayer, 1982) dos Shipibo-Conibo mostra bem este entrelaçamento da arte gráfica e musical com a cura xamânica. Num ritual de cura o xamã vê o desenho invisível no corpo do paciente, tornado visível através da ayahuasca (bebida alucinógena). Se a pessoa estiver mal, o desenho será opaco e apagado. O xamã restaura o desenho através de seu canto: o beija-flor espiritual, seu espírito auxiliar, transforma sua canção em desenho e a pessoa fica curada, com suas forças vitais renovadas. Entre os Shipibo, como entre muitos outros povos amazônicos (entre os quais os Kaxinawá), o dono do desenho é a anaconda (sucuri) mística, que é ao mesmo tempo o primeiro xamã entre os xamãs. Estes contextos culturais enfatizam a ligação da estética do grupo com a cosmovisão.

Explorei a intersecção da arte com os vários domínios, ou sistemas simbólicos, da vida Kaxinawá. As expressões artísticas mais marcantes dos Kaxinawá, sua arte plumária e o desenho, mostram grande afinidade com a cosmovisão do grupo. Como



veremos adiante, existe na arte visual Kaxinawá uma semântica relacionada à *yuxindade* da realidade e à distinção ente o perecível e o imperecível da vida humana e cósmica. Sua arte gráfica propicia também uma reflexão sobre a corporalidade das coisas, suas formas e suas fronteiras, unidas no contexto ritual por um desenho infinito que sugere uma continuidade invisível, uma presença *yuxin* por toda parte.

Pretendo extrair, da análise formal do estilo do *kene kuin*, o desenho que marca a identidade Kaxinawá, os elementos que mostrem que a arte, como cultura, não é somente forma que espera um sentido que lhe seja imposto de fora, mas que ela mesma tem uma semântica, que fala sobre e forma o ser humano Kaxinawá e sua maneira de estar no mundo e de conhecê-lo.

## 2. Arte, gosto e experiência de vida

*"Pas plus que la passion sexuelle ou le contact avec le sacré, deux autres sujets dont il est difficile mais pourtant quelque peu nécessaire de parler, la confrontation avec les objets esthétiques ne peut être laissée flotter, opaque et hermétique, hors du cours général de la vie sociale."* (Geertz, 1976:122)

Todo mundo que já tentou explicar para um artista o que viu na sua obra, sabe o quanto é difícil dizer algo que não soe deslocado, irritante ou óbvio. Falar sobre arte parece supérfluo, já que a obra, se for boa, fala por si. Assim me sinto ao ter que falar sobre a arte Kaxinawá, sem saber muito bem que palavras usar para decifrar o poder estético que, para ter esse impacto sobre seu público, não precisou de palavras.

Procura-se então a semântica própria da arte enquanto código específico. O precursor da antropologia da arte, Franz Boas (1927), já tomou uma posição clara em defesa da dinâmica interna ao fazer artístico, que julga mais formal e técnico que simbólico e expressivo. Sem negar o papel das idéias no poder estético de provocar uma experiência qualitativa (ou, nas suas palavras, emocional) no espectador, Boas considera a sensibilidade estética como basicamente uma sensibilidade pela forma e esta não existe sem a experiência técnica.

A distinção entre a experiência estética e artística para Boas é muito importante. É importante o esforço que o artista dispensou para superar as dificuldades que o material e seus meios lhe impõem. Arte supõe criação humana; prazer estético só requer sensibilidade perceptual pela beleza, que independe da intervenção humana. Sabemos agora, pelas descobertas recentes da psicofisiologia da percepção, que ver também é uma criação mental complexa. O espectador recria com o olhar a obra que observa e há tantas maneiras de ver quantas são as pessoas que olham.

O problema colocado por Boas porém continua atual. Na busca de um discurso apropriado sobre a arte, subsiste a tensão entre uma linguagem intra-estética, que procura entender em termos técnicos e abstratos a estrutura interna da relação dos elementos que constituem o objeto (linhas, cores, padrões), e uma linguagem

socializante, que só considera seu objeto em termos funcionais com relação à sociedade na qual a arte existe.

É importante termos em mente o casamento problemático de forma e conteúdo colocado por Boas para captar o significado da arte na experiência do nativo. E chegaremos lá somente se entendermos o discurso nativo sobre a experiência visual em geral e a arte em particular.

Foi em reação às abordagens simbolizantes da arte indígena, querendo ler conteúdos explícitos em cada forma, como se fossem iconografias fixas, que Boas enfatizou a vida e força própria da fruição da forma. As linhas iguais, retas e redondas (excepcionais na percepção da natureza e portanto não representativas) enfatizando a forma perfeita do objeto, o gosto pela repetição rítmica de elementos iguais em faixas horizontais, a simetria. Isto tudo reflete, segundo Boas, o aspecto motor da arte, onde *"adjustment to the hands"* prevalece sobre *"the appeal to the eyes"* (Boas, (1928)1955:145-146). O material etnográfico mostra, segundo Boas, como é problemática a abordagem simbólica: às vezes uma mesma forma tem nomes diferentes, outras vezes formas diferentes têm o mesmo nome. Esta mobilidade do conteúdo contrasta com uma estabilidade marcante de forma e estilo.

*"Terms by which designs are described must not be conceived of simply as names, but (there exists) a certain association between the general artistic pattern and a number of ideas which are selected according to tribal usage, and also in accordance with the momentary interest of the person who gives the explanation."* (Boas, 1955:105)

A aparente inconstância na relação entre forma e conteúdo é consequência de uma noção demasiadamente estrita do símbolo estético. Porque este não pretende significar o que o símbolo verbal expressa com mais clareza. O conteúdo da mensagem estética é denso e qualificativo. Encontra-se no seu estilo, não em signos separados, e articula-se com o sistema inter-semiótico que é a cultura.

*"La relation centrale entre l'art et la vie collective ne se trouve pas sur un tel plan instrumental, elle se trouve sur un plan sémiotique. Les notes de couleur de Matisse (le mot est de lui) et les arrangements de lignes des Yoruba ne glorifient pas, sauf de façon oblique, la structure sociale ni font avancer des doctrines utiles. Elles matérialisent un mode d'expérience, apportent une tournure d'esprit particulière dans le monde des objets, où les hommes peuvent les regarder."* (Geertz, 1976:125-126)

A semiótica de Geertz quer captar o sentido global e qualitativo da vida, uma etnografia do gosto. Um gosto criado na história social da imaginação e relacionado a símbolos-chaves da vida concreta da cultura que produziu o estilo artístico em questão. A arte como materialização não de *o que se pensa* mas *como se pensa*. O gosto compartilhado por um povo supõe capacidades de interpretação de elementos visuais, de distinguir certos tipos de formas e de relações entre formas.

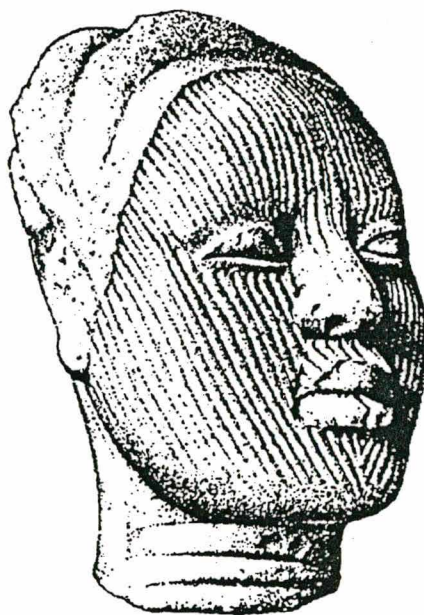
*"Parmi ces variables sont les catégories avec lesquelles il classe ses stimulants visuels, les connaissances qu'il emploiera pour compléter ce que sa vision*



*immédiate lui donne, et l'attitude qu'il adoptera envers la sorte d'objet artificiel qu'il voit.*" (Baxandall, 1972:38, citado por Geertz, 1976:130)

Uma categoria importante para distinguir e nomear objetos e fenômenos naturais entre os Kaxinawá, é, se o que se vê é *keneya* (com desenho) ou não. O desenho verdadeiro (*kuin*: um estilo altamente padronizado e facilmente reconhecível como marca da identidade Kaxinawá) encontra-se tanto no mundo natural, quanto nos *yuxin*, nos corpos e rostos das pessoas e em objetos Kaxinawá, mas inexistente no mundo cultural de outros povos. A categoria *keneya* é para os Kaxinawá como a linha para os Yorubá (Forge, 1973, segundo Geertz, 1976), o motivo oval com ponto no meio para os Abelam da Nova Guiné (Thompson, 1973, segundo Geertz, 1976) e o motivo *tayngava* para os Asurini (Müller, 1990:244-251). Uma sensibilidade para certo fenômeno visual que a vida ajuda a criar, pelo valor de símbolo chave que tem na sua experiência coletiva.

A escultura e a tatuagem facial Yorubá caracterizam-se por linhas finas e paralelas, gravadas na superfície do suporte-corpo. Quanto mais delicadas, simétricas e perto umas das outras são as linhas, mais se aprecia a obra. Abre-se o corpo para deixar brilhar sua qualidade interna, num padrão que marca a civilização Yorubá. Com ou sem linha equivale a com ou sem cultura. O mesmo está em jogo quando os Kaxinawá dividem seu mundo em fenômenos com e sem desenho. O desenho imprime seu padrão, emblema da sua civilização, no seu mundo, símbolo não tanto de domesticação como de interdependência, relação vital.

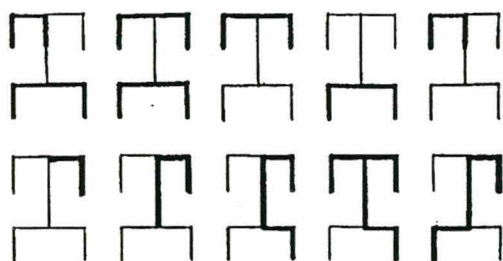


Cabeça de terracota de Ife, Yorubá.

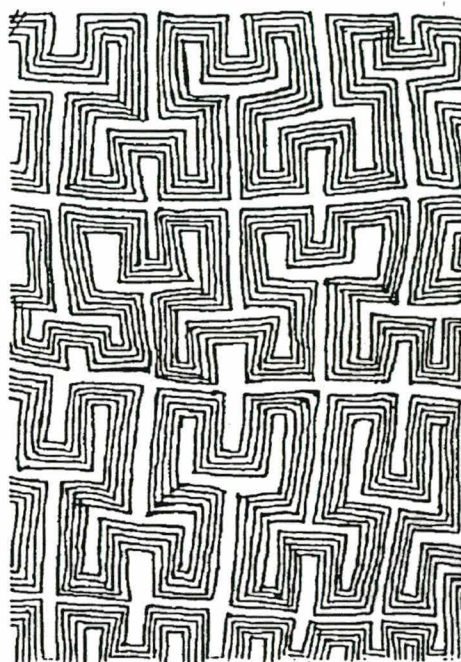
O oval com ponto é um motivo constante na pintura Abalam e simboliza o ventre feminino, uma preocupação crucial para os homens Abalam, porque representa o poder primordial e original da mulher. As mulheres criaram a vegetação e eram as amantes dos seres sobrenaturais até a intervenção dos homens. É através do ritual secreto que os homens mantêm-se na posição de conquista, mas a arte é testemunha da lembrança de que este poder está encapsulado no poder feminino como um ponto no ventre. Aqui o que conta na distinção das coisas não é a linha, mas a mancha de cor. E na classificação de animais (pássaros) com importância ritual, menciona-se sua cor. Adiante veremos como três motivos centrais desempenham um papel parecido na organização da vida visual dos Kaxinawá. A relação desenho (cor, linha)-poder, e a disputa pelo poder (e pela aliança com os seres espirituais) entre os sexos, também é uma leitura presente na arte Kaxinawá. Os homens viajam e vão ao encontro dos seres

não-humanos, mas as mulheres é que foram suas amantes e conhecem seu segredo: o desenho.

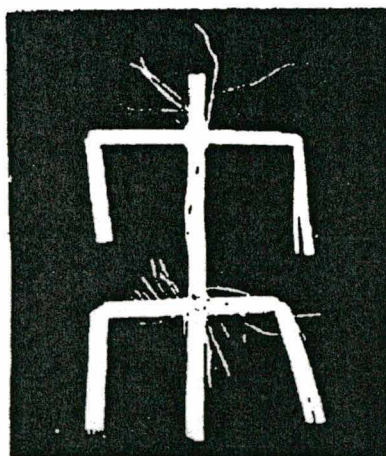
Entre os Asurini, Müller isolou um padrão de base (unidade mínima de significação), o *tayngava* (ângulo 90 graus), presente na maioria dos desenhos. Este padrão refere-se ao boneco antropomorfo usado em ritos xamanísticos. A autora mostra como alma e imagem estão intimamente ligadas na cosmovisão Asurini.



O boneco *tayngava* e unidades mínimas de significação. Müller 1991:243.



Desenho Asurini: *tayngava*  
Müller, 1991:234



Tayngava. (Müller, 1991:243)

"Na mitologia, os heróis criadores são humanos; os animais têm forma humana e os espíritos atuais são antropomórficos. Dizem os Asurini, a respeito destes seres, que todos eram *avá* (gente, humano) no passado mítico. O homem é a imagem do ser. *Tayngava*." (Müller, 1990:250)

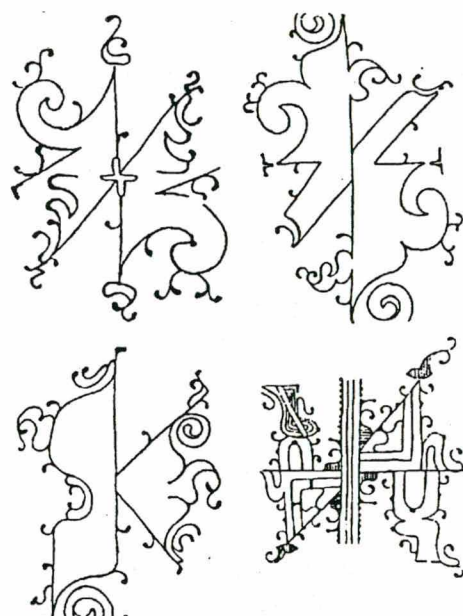
Os Kaxinawá não têm um padrão que iconicamente represente forma ou elementos do corpo humano, mas o padrão identificador do seu estilo chama-se *nawan kene*, desenho do estrangeiro-espírito-morto e sua ligação com a cosmovisão Kaxinawá tem afinidade com o pensamento Asurini, o que ficará claro na análise de estilo mais à frente.



Os trabalhos acima citados, pelo valor esclarecedor que têm em relação à interpretação da arte Kaxinawá que proponho, abordam a arte na sua articulação com a sociedade de uma maneira global e concreta. Outros trabalhos tentam encontrar relações fixas entre tendências de estilo e formas de um lado e tipos de sociedade ou dinamismos sociais de outro, como se a arte obedecesse a um código universal (Fischer, 1971, por exemplo).

Geertz classifica Lévi-Strauss entre estes semiólogos analíticos e abstratos que trabalham num mundo inventado de dualidades, transformações e equivalências, sem levar em conta o habitat natural dos signos (Geertz, 1976:137,149). Apesar desta tendência globalizante (veja Lévi-Strauss, 1958:269-294) no entanto, a análise pelo mesmo autor da pintura facial dos Kadiwéu (1955:205-227) é um exemplo pioneiro do programa Geertziano para uma semiótica da arte que procura um sentido global e contextualizado para os padrões formais que formam o estilo do grupo.

Lévi-Strauss mostra como a regra de composição do desenho no rosto, dividindo a área desenhada em dois (*split representation*), é um comentário visual, sobre a tensão inerente à divisão social da sociedade Kadiwéu em três, relacionado à alternativa observada entre os Bororo de uma divisão em metades. Assim a arte criaria uma solução imaginária, desempenhando uma função social compensadora. A composição do desenho com seus arabescos desiguais, por outro lado, refletiria a característica essencialmente aris-



Pintura corporal Kadiwéu. Levi-Strauss, 1991:90



Moça Kadiwéu. (Photo Cl. Lévi-Strauss, 1936)

tocrata e hierárquica da sociedade. Refletiria, em outras palavras, a maneira como os Kadiwéu sentiam e percebiam o seu mundo.

Na análise da estética Kaxinawá a seguir, pretendo trabalhar as questões levantadas por Boas, mas com maior crédito para uma significação estética extra-formal, no sentido de uma articulação qualificativa entre os vários códigos sociais e a arte, como foi iniciado por Lévi-Strauss e nuançado por Geertz. A arte é um diálogo entre o material (o meio), o artista, e seu público.

Além dos trabalhos acima comentados, outros na mesma linha inspiraram-me nesta tentativa de harmonizar uma abordagem que reconhece a especificidade da arte sem separá-la do contexto que lhe confere poder cognitivo e emotivo. Não cabendo uma revisão crítica da bibliografia, tratarei de alguns deles no decorrer do texto, quando for preciso.



## CAPÍTULO XI

### ARTE FEMININA E ARTE MASCULINA

#### 1. O elemento gráfico nas artes Kaxinawá

O *kene kuin*, desenho verdadeiro, é uma marca importante da identidade Kaxinawá. Os povos vizinhos, Kulina, Yaminawa, Kampa, não tem um estilo de desenho comparável ao *kene kuin*. Para os Kaxinawá o desenho é um elemento crucial na beleza da pessoa e das coisas.

O corpo e o rosto são pintados com jenipapo por ocasião de festas, quando há visitas, ou pelo simples prazer de se arrumar. Crianças muito pequenas não recebem desenho, mas são enegrecidas dos pés à cabeça com jenipapo. Meninos e meninas têm só uma parte do rosto coberto com desenho e os adultos têm o rosto todo pintado.

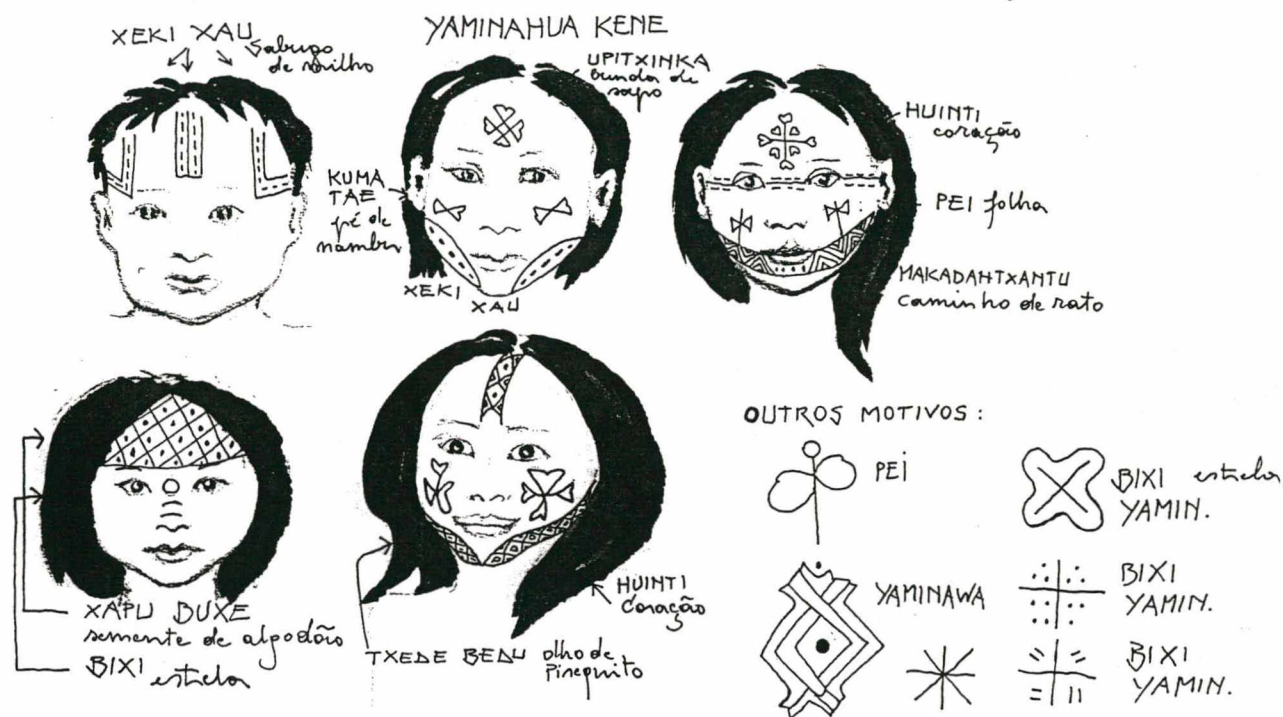


*Eni hana re-tia*



Preparos para o Katxanawá. Pancho com pasta de urucum na mão.  
Siã filmando. Cana Recreio. Foto da autora.  
Desenho cruzado sobre o rosto: *pua*  
Rosto Pancho: *bawe* (folha)  
Braço Siã: *Maemuxa* (espinho)  
Chapéu menino: *nibu hina* (cauda de escorpião)

# PINTURA FACIAL EM CRIANÇAS



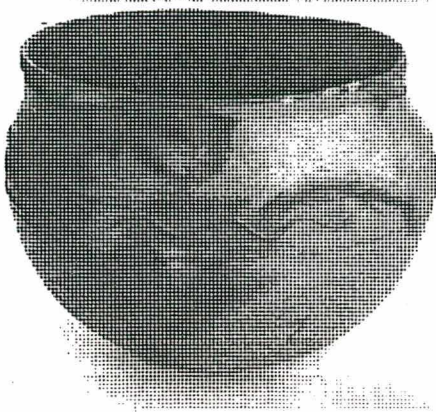
A pintura com jenipapo é uma atividade exclusivamente feminina. Em dias sem festa muitos andam sem desenho, mas quando um dos homens da casa traz jenipapo da mata, sempre há alguém que se anima a preparar a tinta e chamar os outros para pintá-los. As pessoas que mais andam pintadas são as mulheres jovens; os homens menos, a não ser que sejam hóspedes.

O estilo do *kene kuin* contém uma variedade de motivos que têm nomes. Quando um motivo tem dois ou mais nomes, isto geralmente se deve à ambiguidade, típica do estilo Kaxinawá, entre fundo e figura. Os mesmos motivos, ou desenhos básicos, usados na pintura facial, são encontrados na pintura corporal, na cerâmica, na tecelagem, na cestaria e na pintura dos banquinhos.



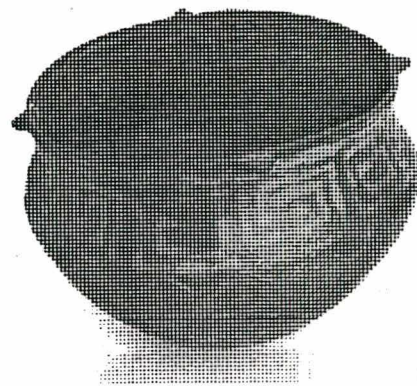
Marlene tinge sua filha de preto com jenipapo. Moema. Foto: Eliane Camargo. março 1989. Cana Recreio.





Panela para cozinhar: sem desenho.  
Foto da autora. Museu Paulista Coleção Schultz.  
1950

atenção para novidades na experiência visual, que anunciam eventos cruciais da vida. O desenho desaparece com o uso e só é refeito por ocasião de uma festa. Assim, coisas com desenho ocupam um lugar especial na cultura Kaxinawá, como em outras culturas do ocidente amazônico<sup>1</sup>.



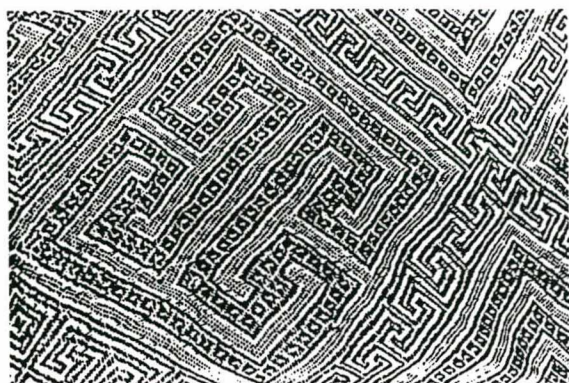
Panela para servir caçuma durante ritual: com desenho. Foto da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.




Estes dados já são pistas para a relação entre desenho e a experiência xamânica, assunto do último capítulo. Os desenhos aparecem em situações liminares, de transição, e veremos adiante que, já que a experiência visual e os processos corporais são tão importantes nas culturas amazônicas (veja Seeger, Da Matta, Viveiros de Castro, 1979), os desenhos aparecem também em momentos cruciais da visão e transformação xamânica.

Os desenhos são pintados pelas mulheres nos corpos e nos rostos, no banquinho de madeira que o menino ganha no *nixpo pima*, e nos pratos de cerâmica; os mesmos motivos são tecidos nas redes de algodão, nas saias, nos *haxkanti* (para carregar nenê), nos *cushmas* e nas *capangas* (bolsas) e alguns destes motivos voltam na cestaria.

1 Veja Gow, P., *Visual compulsion: design and image in Western Amazonian cultures*, 1988: 19-32; Id., *Piro Visual Culture*, s.d.: 11 p.; Id., *The Sun : Vision, Life and Death in a Piro Mythic Narrative*, s.d.: Rough Draft: 18 p.



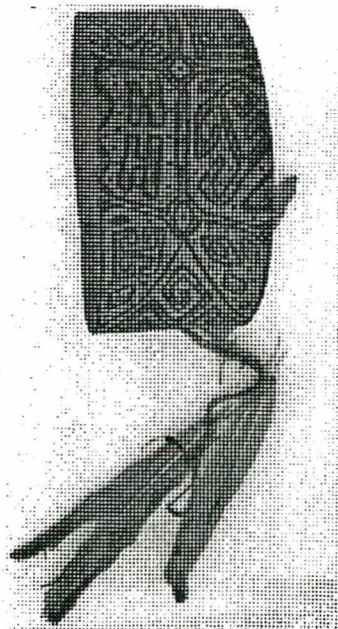
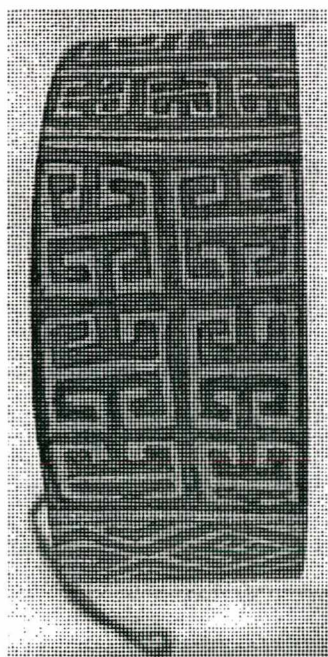


REDE  
DESENHOS: .BAWE (Folha)   
          . TXEDE BEDU   
          . NAWAN 

A transponibilidade de motivos para suportes com superfícies tão distintas entre si como um pano, um rosto, ou o interior de uma panela, não significa que o objeto/corpo não interfira no desenho. A arte está exatamente na capacidade de ajustar a forma complexa das linhas que formam o motivo às características do corpo que recebe o desenho. Especialmente na pintura facial vemos que o desenho não ignora as formas da superfície, mas segue e reforça suas características, mantendo porém a coerência do motivo.

A tecelagem é, hoje em dia, a principal fonte de orgulho para os Kaxinawá. A relação do desenho com o suporte aqui é outra. A superfície é plana e não existe antes do desenho; o pano, fundo para a figura, é feito simultaneamente com o desenho. O problema aqui é de, sem modelo à mão, não perder de vista o motivo no meio dos fios da trama.

Apesar da atividade gráfica Kaxinawá ser uma atividade fundamentalmente feminina, certos objetos são pintados pelos homens. No ritual para a caça, os homens pintam (pintavam) suas próprias flechas e pode ser que também pintassem seus chapéus de palha, as máscaras rituais de cuia e as bonecas de pau para as crianças (como sugere Dawson, 1975:131).

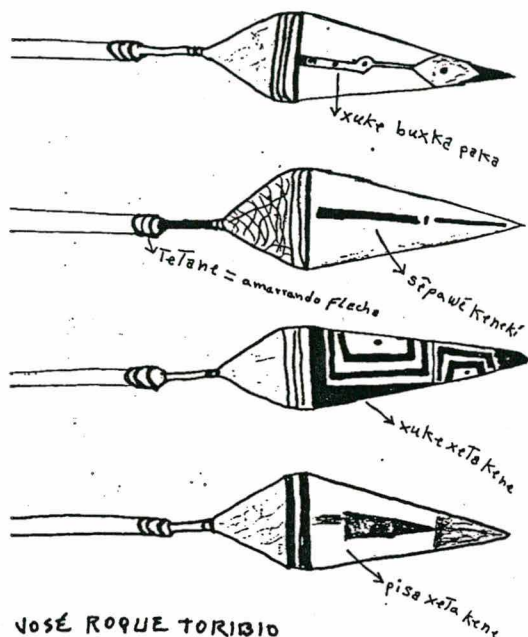


Coroas de bambu com desenho. Fotos da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.



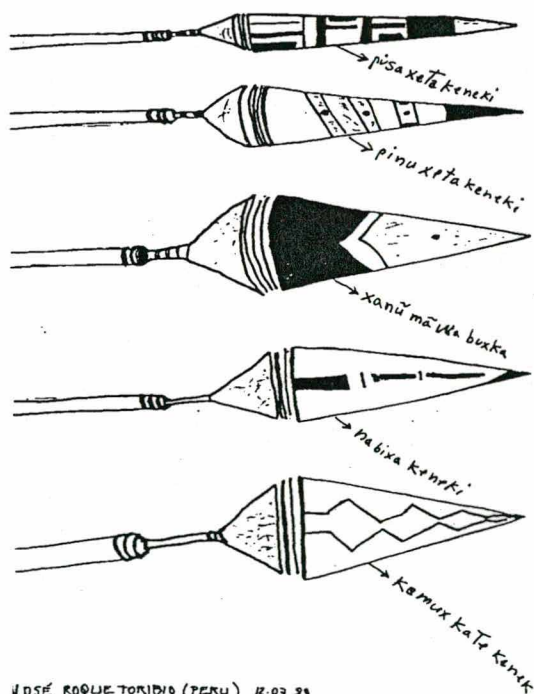
Os desenhos pintados nas flechas são geométricos como os das mulheres, mas mostram diferenças de estilo. O estilo dos desenhos nas flechas tem certos motivos em comum com o desenho da mulher, mas difere desta por não apresentar o traço

fino de linhas labirínticas, marca distintiva do estilo gráfico Kaxinawá. As formas são mais simples (triângulos, losangos, pontos e retângulos). Os desenhos que aparecem nas bonecas de pau e nas máscaras, no entanto, têm mais motivos em comum com a pintura facial e a tecelagem (veja figura). Ainda assim, não apresentam a mesma complexidade labiríntica de traço e carecem da tendência típica da arte feminina de assimetria, uma regra organizacional do desenho no suporte, que faz com que apareça sempre somente uma parte do desenho, sugerindo uma continuação invisível do motivo além do suporte.



JOSÉ ROQUE TORIBIO

Se o desenho com jenipapo (*nane kene*) é feminino, o mesmo não acontece com a pintura com urucum. A pintura de urucum pode ser feita tanto pelo homem quanto pela mulher. Este tipo de pintura porém, não é considerado desenho (*kene*), porque são manchas e linhas grossas borradas com os dedos (*puxaki*) em vez de executadas com um palito fino (a ponta embrulhada em algodão) e muita precisão.



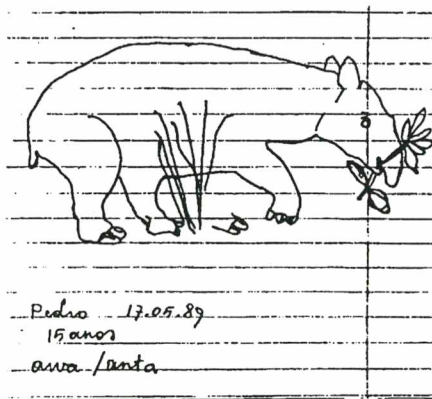
JOSÉ ROQUE TORIBIO (PERU) R-07 89

As mulheres realmente consideram o *kene* algo que os homens não entendem. Por isso existe certa incerteza até com relação ao autor do desenho das flechas. Há homens e mulheres que afirmam que não é o homem que desenha suas flechas, mas sua mulher ou então um *mukaya* (xamã, figura ambígua no que diz respeito aos papéis sociais. Além deste ca-



Inu tae: pata de onça (urucum). Foto da autora. Moema.

so não bem resolvido das flechas, do chapéu de palha, e das máscaras (todos estes objetos rituais), os homens nunca desenhavam <sup>2</sup>.



Os desenhos que homens e rapazes faziam para mim, ao receber papel e lápis, sempre eram bem diferentes daqueles que as mulheres desenhavam. Enquanto elas preenchiam o papel com desenhos geométricos, os homens desenhavam sempre figuras: animais, gente, casas e plantas. E este tipo de desenho não é *kene*, é *dami*.

*Dami* tem a seguinte cadeia de sentidos: *dami-wa*: dar forma ao feto no útero da mulher, um processo repetitivo em vez de único; criar uma imagem, uma

2 Não vi ninguém desenhando suas flechas (o que antigamente somente acontecia por ocasião de rituais para a caça). Só vi flechas desenhadas (prontas, trazidas do Peru) para a venda. Que as flechas para a venda possam ser desenhadas por mulheres (como alguns me afirmavam), não significa que a pintura ritual das flechas verdadeiras também tenha sido feita por elas. Apesar das três respostas contraditórias (entre as quais a seguinte soa-me a mais convincente: "se ele não sabe, pede para o *mukaya* fazer" (Antônio)), parece-me que desenhar flecha era, antes do contato com o branco, uma atividade masculina. Um dado que reforça esta hipótese é que três jovens do Peru desenharam flechas com desenho para mim, com nomes para todos os motivos.



representação; gente transformada em animal em tempos míticos; transformar-se; ter visões que se transformam continuamente sob a influência do *nixi pae*. *Dami* é boneco e veio a significar desenho figurativo depois do contato com o branco. Quando a imagem fica muito parecida demais com o original, ela não é mais chamada *de dami*, mas *de yuxin*, espírito mesmo. Assim "foto" é *yuxin*; não transforma ou representa a imagem da coisa, mas tira sua sombra, parte da sua alma<sup>3</sup>.

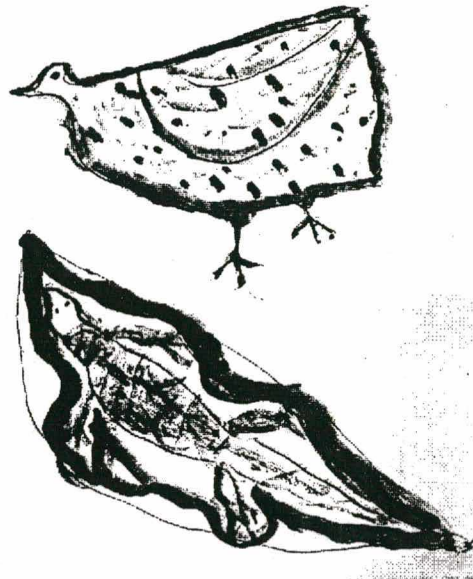
A palavra *kene* significa desenho, motivo, padrão. Não se refere somente aos desenhos feitos pelas mulheres, mas também a todo desenho que se encontra na pele de certos animais. Acontece com os Kaxinawá o que Peter Gow percebeu entre os Piro:

*"In general, Piro people are very sensitive to "design" in the natural world, and classify many animals and plants as "with design"."* (Gow, 1988: 31)

O que me parece importante aqui é que desenho, este desenho "culturalmente" padronizado, não serve para os Kaxinawá para se distinguir, se separar do mundo animal/natural/ espiritual, mas para se distinguir de povos sem desenho, seus vizinhos. Animais podem ter *kene kuin*, *yuxin* também, mas o desenho de outros povos nunca será *kuin*, verdadeiro.

Kuin entre os Kaxinawá é uma categoria valorativa, parecida com o *kikin* dos Shipibo (Gebhart-Sayer e outros, 1985:75); um adjetivo indicando o caráter apropriado, certo, familiar da coisa no contexto cultural específico dos Kaxinawá. Para os Shipibo *kikin* significa pureza, a estética própria do grupo. O uso da categoria *kuin* entre os Kaxinawá é mais ampla (veja Kensinger, 1975:9-85, e Deshayes e Keifenheim, 1982) e não simplesmente apreciativa. Refere-se à função da coisa, à própria atividade e ao contexto. Assim uma jarra para carregar água, quando feita para cumprir este fim, é *xumu kuin* se estiver sem desenho. Com desenho, no entanto, a função da jarra torna-se outra: a jarra transforma-se em objeto ritual. No caso da tecelagem, é consenso que quanto mais desenho a rede tenha, mais bonita ela é; esta valorização porém não se

Red Ro MA



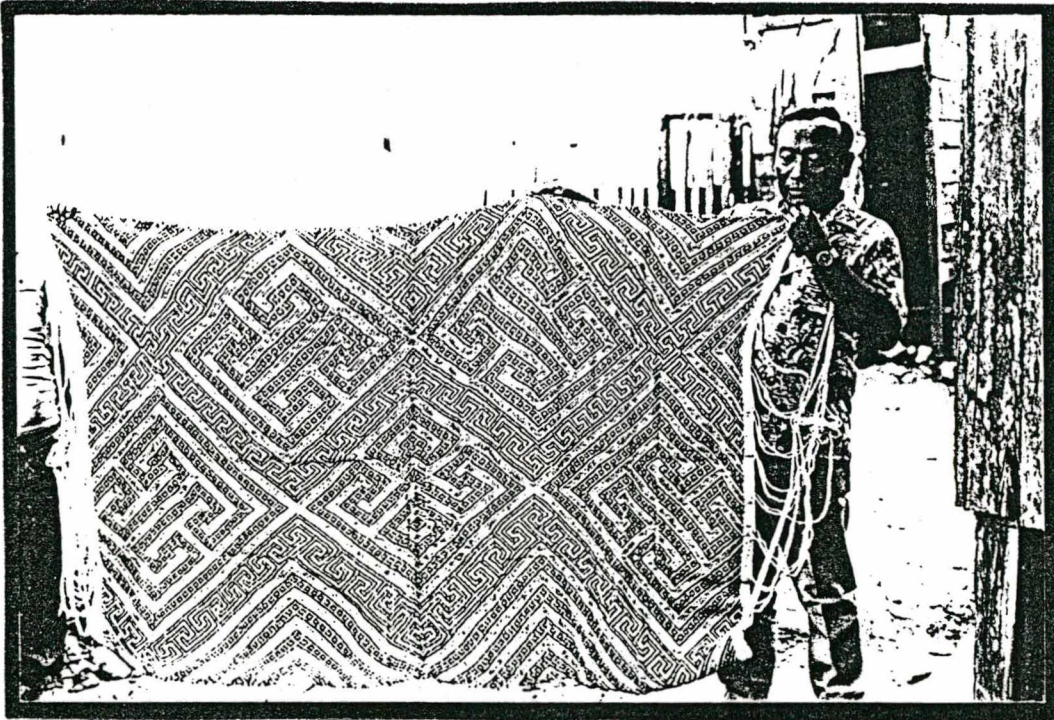
3 Uma ligação parecida à que existe entre imagem e alma entre os Kaxinawá, aparece na língua Kamayurá (Tupi): *ang* é alma, *a'ang* imitar e *ta'angap* imitação, boneco do morto (Bastos, 1989:130); assim como para os Assurini (Tupi) (Müller, 1990:244-251) *tayngava* é padrão, imagem, réplica e *ynga* princípio vital (o *yuxin* dos Kaxinawá).



reflete na qualificação *kuin*. Tema *kuin*, é tecer simplesmente, são as faixas na rede sem desenho, enquanto a tecelagem com desenho é *keneki*, fazer desenho.



As redes da coleção Schultz (1950) só têm uma parte da superfície desenhada (foto superior), enquanto as redes mais apreciadas hoje em dia têm a superfície inteira coberta com desenho (foto inferior).

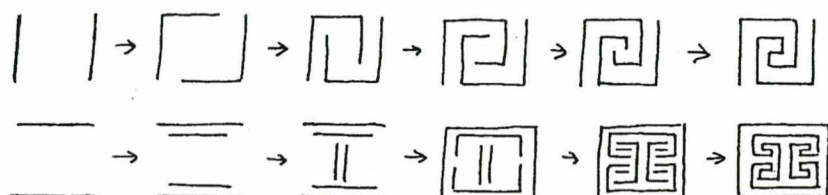


Quando se trata de desenhar o corpo humano, no entanto, a palavra *kuin* refere-se imediatamente à qualidade estética do desenho. Um desenho é *kuin* ou *txakabu* (não presta), e este julgamento é feito dentro dos padrões estilísticos que definem a marca própria da arte gráfica Kaxinawá. É desta maneira que o *kene kuin* está no centro mesmo da identidade Kaxinawá, porque ele distingue a partir de traços e motivos o corpo "nosso" do corpo do "outro", humano.

*Kene* significa, além de desenho, parede de uma casa (o que fecha), armadilha e escrita do branco. A associação de escrita com desenho revela o caráter de código (com elementos básicos e regras de composição) que o desenho geométrico tem para



os Kaxinawá. A associação entre a parede de uma casa e o desenho, está na própria técnica de desenhar o *kene kuin* em objetos ou corpos. O desenho vai envolvendo com linhas retas, paralelas e em ângulos de 90 e 45 graus, a superfície lisa do suporte. Linhas paralelas vão incluindo outras linhas, formando um labirinto onde, sem a ajuda da linha final, não se distingue a figura do fundo. O desenho envolve o que está



dentro, como as paredes de uma casa.

Os dois tipos de imagem que o olho percebe recebem dos Kaxinawá nomes totalmente distintos, com outra rede de associações. O *dami* é associado ao movimento, à figura, ao volume, ao som e ao cinema. O *kene*, arte gráfica altamente padronizada, tem um estilo próprio, definidor da identidade étnica dos Kaxinawá; ele confere beleza e marca a pessoa <sup>4</sup>. Ambas as concepções sobre a visibilidade do mundo estão no âmago da cosmovisão Kaxinawá e são um discurso silencioso sobre a formação e transformação de corpos à luz da espiritualidade (*yuxin*) que habita a matéria. A arte do *dami* (transformação corporal, de volume) e a arte do *kene* (tecendo uma unidade cultural (*kuin*) com a natureza-sobrenatureza) são dois caminhos mediadores entre o lado visível e o invisível da realidade, mostrando o que o mundo humano (de uma maneira típica: *kuin*) tem em comum com o mundo não-humano. A arte e o xamanismo encontram-se onde o dualismo entre a matéria e o espírito deixa de existir: a arte mostrando o espírito da coisa na matéria, o xamanismo a materialidade no espírito.

## 2. Arte plumária

Quem visita os Kaxinawá hoje em dia, pouco vê da delicada e majestosa arte plumária, motivo de orgulho e prazer estético dos Kaxinawá ainda nos anos sessenta. Testemunhos desta grandeza encontram-se no Haffenreffer Museum of Anthropology da universidade de Boston (coleção Kensinger concluída em 1968) e no Museu Paulista (coleção Schultz 1950-1951). Conheci a coleção de Schultz somente depois de voltar da pesquisa de campo, e minha surpresa foi grande: não tinha visto nada comparável

4 Franz Boas (*Primitive Art*, 1927:181,356) já chamou a atenção para uma tendência universal de diferença de estilo artístico entre homens e mulheres de uma dada sociedade e relaciona esta diferença à influência da técnica (tecelagem versus trabalho em madeira por exemplo) sobre a liberdade de expressão. Arte "ornamental" seria mais tipicamente feminino, arte figurativa e simbólica mais masculino.



A arte plumária está intimamente ligada à execução de rituais coletivos e festivos. E foi exatamente este aspecto público e visível dos grandes rituais que perdeu



Foto: Kensinger 1975.

seu rigor e entusiasmo durante as últimas décadas. A política do SIL no Peru era de proibir qualquer manifestação pública da religiosidade indígena, substituindo-a por missas diárias. Entre os Kaxinawá do Brasil (no rio Jordão, Envira e Tarauacá), os ritos caíram em desuso por causa da fragmentação das aldeias em "colocações" de seringá.



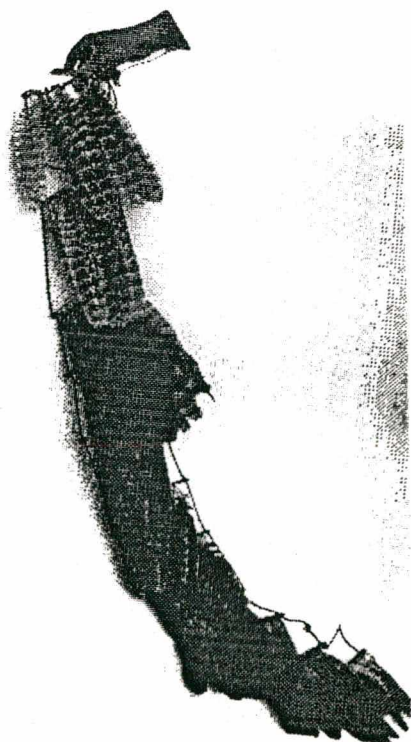
Este processo certamente não precisa ser irreversível. Falava-se muito na organização de festas grandiosas, quando estive entre os Kaxinawá do Purus. Fato é, porém, que enquanto lá estive, não houve estas festas. No "simulacro" de *katxanawá* (este julgamento é deles) a que assisti, alguns homens usavam cocares. Mas a preparação da festa tinha sido de última hora e apesar de ter umas penas, novelos de algodão e *bui* (mistura de cera de abelha, breu e caucho) guardados, não dava tempo de os outros fazerem os adornos apropriados.

A vestimenta plumária mais impressionante da arte Kaxinawá é o *txidin tadi*, roupa usada pelo líder de canto no *txidin*, festa do gavião real. Esta vestimenta inclui um adorno feito com as penas das asas do gavião real, pendurado nas costas, outro cobrindo o peito, e um cocar feito com a penugem branca, leve e macia do corpo do gavião, combinada com as penas altas e vermelhas, na vertical, da arara. O velho Agosto fez um *txidin tadi* para eu levar (porque tão logo não haveria *txidin*, e as penas são comidas pelos insetos quando guardadas durante muito tempo) e explicou-me e mostrou-me as minúcias da sua fabricação.

O *hawe*, adorno pendurado com uma corda dos ombros para as costas, é composto por um suporte redondo (*tene*), feito de tximbó. Penas das asas da arara são entrelaçadas com lascas de bambu para preencher o anel formado pelo tximbó. Depois ata-se as penas das asas de gavião em sentido vertical no suporte. Antes de fixá-las no suporte, Agosto furou as penas uns sete centímetros acima da ponta, para enfiá-las numa envira, o que fortalece a construção. Na parte de baixo do *tene*, pendurou quatro caudas compridas (*hian*), compostas por penugem preta e penas coloridas (verde, amarelo, vermelho) de papagaio e jabu. Este conjunto todo chega até as canelas do líder de canto, dando a impressão de asas e uma cauda.

O adorno para pendurar no peito não foi feito no campo (faltavam penas), mas fotografei um no Museu Paulista. A estrutura do objeto é uma escada de mão com onze degraus, composta por lascas de bambu presas por duas cordas. Em cada lasca foram presas umas sete penas de asa de gavião, uma sobrepondo-se levemente à outra, tanto no sentido horizontal quanto vertical, resultando numa faixa lisa e comprida de penas. A haste da pena é dobrada ao redor da lasca e presa com um fio de algodão recoberto com *bui* (cola). A tonalidade da cor das penas vai escurecendo suavemente de cima para baixo. Começando por um cinza claro, passando pelo marrom castanho e terminando no preto.

O cocar foi feito sobre dois anéis de cipó, unidos posteriormente. O primeiro anel recebeu



pelugem e penas pequenas e brancas de gavião, coladas com *bui* no cipó. As penas compridas do segundo anel foram presas com linha de algodão. Na ponta das penas de arara Agosto pendurou com *bui* uma pena de mutum (*hasin*), branco com preto. Este peso faz com que as penas balancem e fiquem um pouco inclinadas. (Exemplos mais elaborados no museu mostram como esta pena na ponta pode ser recortada em forma de triângulos). Depois os dois anéis são unidos com linha. Este cocar, chamado *xawan hina maiti*, chapéu da cauda de arara, é a maior e mais exuberante coroa feita pelos Kaxinawá e só é usado no *txidin*.

Os dois pássaros fornecedores das penas desta roupa do *txidin* são simbolicamente ligados ao *Inká*. O gavião real é parente do *Inká* e foi, nos tempos míticos, convidado para viver com ele em sua aldeia no céu. Nas roupas do gavião, o líder de canto está



Kensinger, 1975.

com este *Inká kuin*, o líder dos *yuxin* no céu. Com relação ao *Inká*, é importante lembrar também que o líder de canto veste nesta ocasião o *cushma* com desenho: roupa do *Inká*. A cauda da arara, por sua vez, é relacionado ao poder sexual. A lua namorava as mulheres com a cauda da arara. A associação entre esta pena fixa e erguida e o pênis é óbvia e motivo de piadas para os Kaxinawá (Kensinger, 1975:83. *Hina* tem o duplo sentido de cauda e pênis).

Além de caudas erguidas ou penduradas, os cocares podem contar ainda com ornamentos chamados de *dau* (remédio). O *dau* alia uma força espiritual existente na



matéria à sensualidade do ser. Segundo Kensinger (1975:69) toda coroa de verdade (*maiti kuin*), ou seja toda coroa que obedece às regras da estética Kaxinawá, já é *dau*. *Dau* é a qualidade material que confere *dua*, beleza, brilho à pessoa que o usa. O adorno ou a roupa que é *dau* distingue-se do simples *tadi*, roupa.

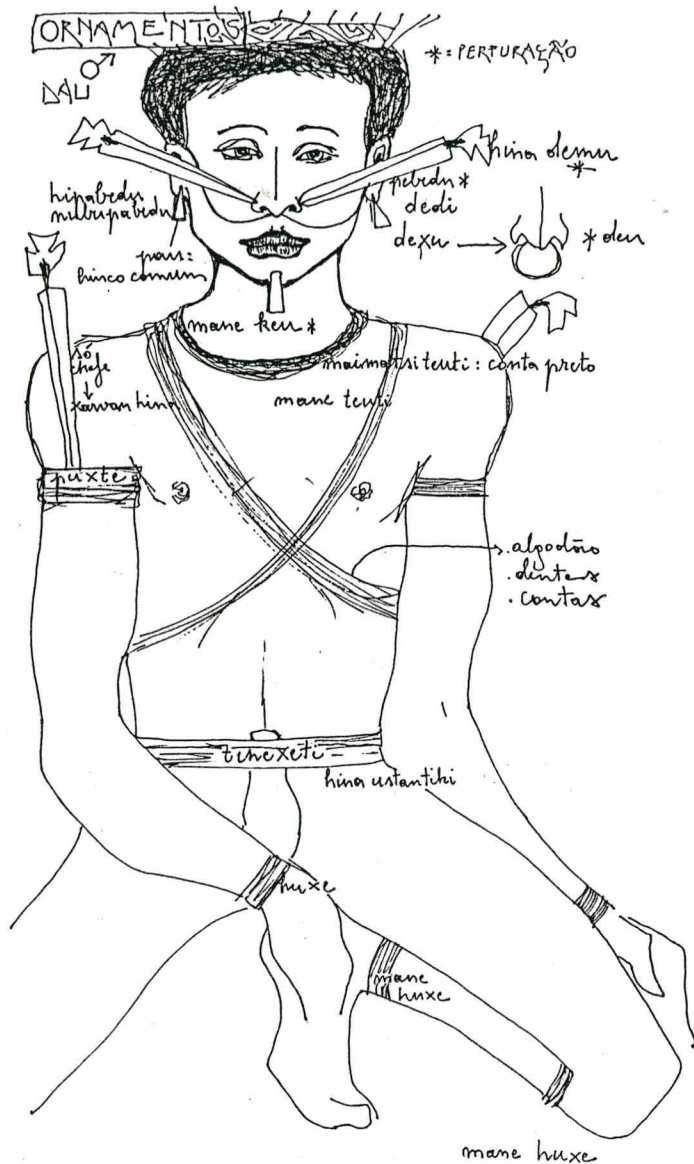
A roupa do branco (*nawan tadi*) não tem *dau*, não fortalece o poder afrodisíaco da pessoa. Só serve para proteger e perde seu aspecto de novidade em poucos dias: manchas de banana verde que não saem, trapos rasgados pela fragilidade do tecido industrial. Todos estão de acordo que este tipo de roupa os deixa feios, que quando andavam sem roupa eram mais bonitos. "Mas precisa né? Agora que a gente mora na beira do rio tem vergonha." (Antônio)



Os *dau* das coroas são variados: dentes de onça, de jacaré ou de macaco, unha de tartaruga, conchas, pedaços de couro, sementes e até passarinhos inteiros (de preferência o passarinho azul iridescente *xane* (?)). Uma coroa muito poderosa neste sentido é o *xani maiti*, chapéu de bambu que tem como *dau* o pelo púbico da mulher colado com *bui*. Esta coroa é usada pelos homens na festa *katxanawá* da fertilidade. Quando mostrei a imagem de uma tal coroa no catálogo de Kensinger para os Kaxinawá, ela foi imediatamente reconhecida e animadamente comentada. Quando uma mulher vê esta coroa no entanto, tenta roubá-la e queimá-la (Kensinger, 1975:79).

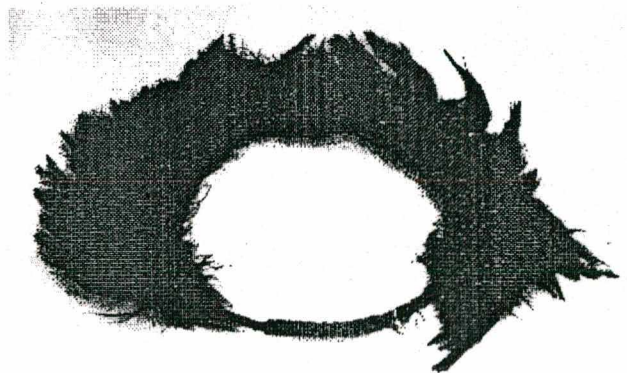
Foto da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz, 1950.





VARIO DE CAMPO

Durante minha pesquisa conheci exemplares de cada um dos cinco tipos de coroa da taxonomia feita por Kensinger (cocar de pena da asa (rêmige), de pena (ou pelo) do corpo (paráptera, tectrizes de pássaros e pelo de animal), de bambu, de cauda de



Penas do corpo. Foto da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.

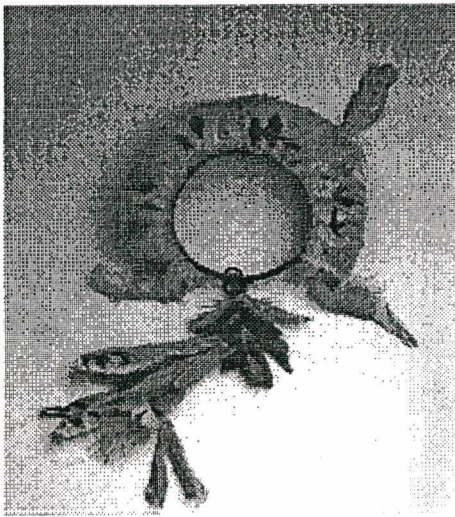
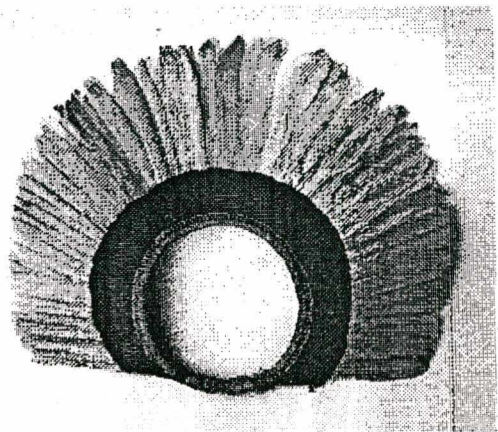


Foto da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.

arara e de palha (o chapéu dos *yuxin* da floresta)<sup>5</sup>. O *pei maiti*, cocar de pena da asa, pode ser rígido ou flexível. No modelo rígido (diadema vertical), a haste é inserida diretamente no cipó. No modelo flexível (diadema horizontal), as penas são amarradas numa corda de algodão e esta é costurada no suporte (fieira de penas sobre cordel-base). Isto faz com que as penas caiam mais para a frente (sem abrir demais o leque, porque o fio-guia, inserido na metade da altura das penas, as mantém juntas) e possam ser dobradas para o centro, o que facilita a preservação.

O exemplo deste tipo de cocar que vi no Purus mostra um acabamento completo. O leque é azul e quatro *dau* são pendurados no anel: são feitos de roletes de cana envoltos em linha azul, alternada com vermelho e branco, com pequenas penas vermelhas na ponta. Uma faixa de tecido é costurada ao redor de dois terços do anel, onde estão colocadas as penas; o restante é envolto com linha colorida (sempre as mesmas três cores básicas: branco, vermelho, azul). O cocar com tecido, feito por mulheres, é chamado *keneya*, com desenho. Entre o tecido e o leque, foi colocada uma faixa de penas do corpo de pássaros pequenos em cores contrastantes. Outro exemplo, onde o leque é amarelo, tem duas faixas de borda; a externa é preta (amarelo e preto é, também no desenho, uma combinação *kuin*), a interna vermelha alternada com azul.



A categoria, pelo do corpo (Kensinger, 1975:70-80) é basicamente ligada com o *katxanawá*. No Purus usava-se um feito de porco-espinho; tem outros com pele de macaco, e vi um no museu feito do couro da cobra.

Os chapéus de bambu muitas vezes são *keneya*. São interessantes pela semelhança e diferença que mostram com relação aos desenhos femininos. Vários motivos se

5 Para a descrição de materiais e técnicas me baseio no *Dicionário do Artesanato Indígena* de Berta Ribeiro, 1988.



repetem, mas o padrão composicional é diferente. Trabalham mais em faixas e a organização do espaço no suporte é mais simétrica.

Apesar do *kene* masculino mostrar uma tendência maior para a simetria que o desenho feminino, o ideal estético para a arte plumária parece estar na assimetria como no desenho para as mulheres. O equilíbrio de um chapéu Kaxinawá é móvel, balança, trabalha com elementos desiguais mas relacionados, contraponto. O artista Kaxinawá gosta de cores contrastantes (preto versus amarelo, vermelho versus azul) com detalhes originais ( um pouquinho de verde na ponta de um leque todo amarelo, comprimento desigual das penas, o arranjo elegante do "buquê", os caprichos dos *dau*, elementos diacríticos do dono).

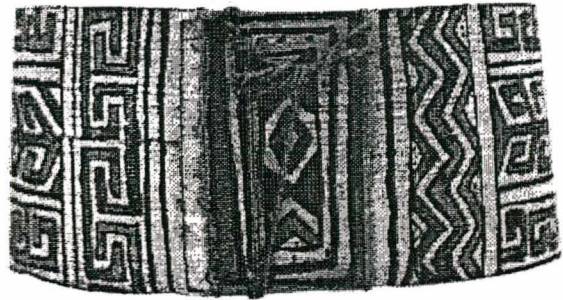


Foto da autora. Museu Paulista. Coleção Schultz. 1950.

O *studium*, o discurso, parece ser a dosagem, a combinação certa das cores, o uso certo dos tipos de pássaros, da quantidade de penas etc., mas o *punctum*, um detalhe picante e destoante, surpresa, é necessário para aquela dinâmica visual que dá vitalidade estética ao conjunto. O efeito *studium/punctum*, como foi conceitualizado por Roland Barthes (Câmera clara) parece feito para os Kaxinawá: diferença na repetição de motivo, assimetria na simetria. Tem que haver certa homogeneidade nos elementos visuais para que a pequena diferença sensibilize o olhar. A arte Kaxinawá explora, a meu ver, de uma maneira exemplar, este entrelaçamento do *studium* com o *punctum*.

Para concluir, uma nota sobre a interpretação feita por Rabineau da relação entre estética plumária, liderança e xamanismo entre os Kaxinawá (1975:87-109). Com relação às normas estéticas, ele constata três situações: a obra excelente, exagerada e fora dos padrões. Segundo este autor (que baseia sua análise da sociedade Kaxinawá nas notas que acompanham a coleção de Kensinger) existe congruência entre excelência artística e posição social.

"*Leaders in egalitarian societies need to demonstrate competence in verbal and visual arts*" (1975:93), porque "*the headman is simply an ideal man*" (id:103). A pena de gavião é uma metáfora de autoridade. A roupa plumária do *txidin* é feita com penas de toda a comunidade, doadas ao líder como sinal de apoio à sua posição. Não se trata de colecionar a maior quantidade de penas de pássaros nobres, precisa-se de legitimidade para poder usá-los. Rabineau dá o exemplo interessante dos cocares de um concorrente da líder. O erro estético cometido por este foi de sobrecarregar tanto na quantidade quanto na qualidade das penas. Para um simples cocar usado no *katxanawá*, não se usa pena do corpo do gavião e o fabricante do cocar parece ter

sido muito criticado por causa deste abuso. O belo tem medida e elegância; e exibir suas tendências competitivas é anti-estético, sem gosto.

A competição social e política no uso dos emblemas de beleza e brilho e a desaprovação da megalomania visual estão sem dúvida presentes no julgamento estético Kaxinawá: melhor fazer algo modesto e bem feito do que exagerar e descuidar dos detalhes. Quando Rabineau começa a relacionar a falta de êxito artístico à vocação de xamã porém, a abordagem torna-se demasiadamente sociocêntrica, no sentido de: a ordem estética reflete a ordem social. A ordem social sendo representado pelo líder, homem exemplar em todos os sentidos, e o desvio pelo xamã que procura entre os espíritos o que não encontrou na vida social. Personalidades com inclinação para se tornar xamã, seriam "*instable individuals or those with tenuous social ties to the community, (...) physical disabilities, fatherless from childhood*" (Rabineau, 1975:101).

*"The shaman (...) is not able to control his relations with the spirits or with man: rather he is under the influence of the spirits. Deviance in his artistic behavior is directly related to the spiritual qualities of feathers; inability to use them in an orderly manner signifies the power of the spirits over him."* (id:106)

Segundo esta interpretação, saber lidar com os espíritos (*yuxin*) é saber mantê-los à distância, o que entre os Kaxinawá, como vimos acima, certamente não é o caso. Em geral acontece o contrário. Todo homem tem que saber lidar com os *yuxin*, porque os encontrará mais cedo ou mais tarde no seu caminho. E as penas não simbolizam a devida distância mantida; senão seriam usadas na vida cotidiana mais do que nos rituais. Acontece que na vida cotidiana e para caçar não se usa cocar, somente nos rituais, espaço e tempo sagrado no qual os *yuxin* são chamados para dentro da sociedade. Usa-se as penas de pássaros com *yuxin* fortíssimo (o gavião e a arara por exemplo). Este uso é metonímico, a parte está presente pelo todo, e a força da ave está nas suas asas.

O homem dos pássaros e do canto não é xamã (*mukaya*), nem líder; é o *txana xanen ibu*, cantor e curador de plantas (*dauya*). Ele aprendeu suas artes de fitoterapia e canto com um mestre, não dos *yuxin* (como o xamã. É o *txana xanen ibu* que usa as penas de gavião, não o líder político, "homem ideal e norma estética". O líder de canto/fitoterapeuta é também o único que usa o *cushma* do *Inká*, chamado também de *tadi dauya* ( "*cloth with design*" (Dawson, 1975:132), *cushma* comprida, *keneya* e com penas). Temos aqui um triunvirato: xamã (*mukaya*), líder de canto (*txana xanen ibu*/*dauya*) e líder (*xanen ibu*).

Neste triunvirato a figura do mestre de cerimônia parece estar entre a posição sociocêntrica do líder e a posição cosmocêntrica do xamã. Ele concilia, dramatiza os dois lados no ritual coletivo. Dados sobre a verdadeira posição social do xamã entre os Kaxinawá, porém, faltam. Já durante a estadia de Kensinger no campo, nos anos sessenta, os Kaxinawá alegavam ter perdido o último xamã poderoso. A visão xamânica continua viva e ainda serve como quadro de referência para a interpretação da maior



parte das doenças, mas, durante os últimos trinta anos, nenhum aprendiz assumiu publicamente o papel de mestre xamã.

Daí minha maior crítica à tese de Rabineau que liga desvio estético à condição de xamã. As obras que ele interpretou como sendo de xamãs, eram de pessoas que estavam sofrendo ataques de *yuxin*, isto é outra coisa que ser xamã. Xamã é aquele que recebeu *muka*, poder *yuxin*, e que através deste poder controla seus contatos tanto com os *yuxin* quanto com os homens. É de se esperar que um homem assim em equilíbrio com as forças do cosmos crie obras criativas e esteticamente apropriadas dentro da sua comunidade em vez de fora dos padrões. Voltaremos à esta questão da relação entre religiosidade e estética no próximo capítulo.

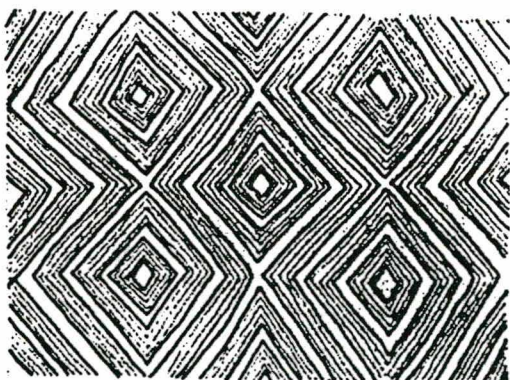
## CAPÍTULO XII

### ORIGENS E ANÁLISE FORMAL DO ESTILO GRÁFICO KAXINAWÁ

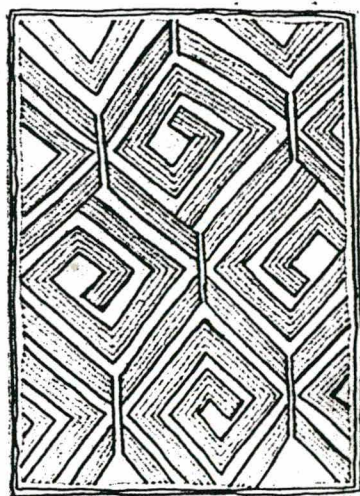
#### 1. Origens históricas e tecnológicas

Os Kaxinawá estão localizados entre a planície dos Andes e a floresta amazônica. Mitos e artes falam desta posição geográfica de transição entre duas áreas culturais historicamente distintas sob muitos aspectos (ecologia, organização social, cultura material), mas que foram sempre ligadas pelo comércio e pela troca simbólica (veja p.ex. Peter Roe (1982:273-283) sobre a presença de símbolos amazônicos (onça, cobra) na arte Chavin dos Andes).

A semelhança entre o estilo gráfico dos Kaxinawá e o dos Asurini (Tupi) do Xingu é surpreendente, fato que já chamou, anteriormente, a atenção de Müller (1990:233). Certos motivos usados pelos Kaxinawá também reaparecem na cestaria dos Tukano (Reichel-Dolmatoff, 1987). O parentesco do estilo Kaxinawá com o estilo amazônico é visível para qualquer olhar atento. E, como veremos adiante, a ligação não pára nesta semelhança formal; insere-se numa cosmovisão xamânica mais ampla, característica dos povos do Alto Amazonas.



Desenho Asurini. Müller.  
Suma 3, 1986:143.



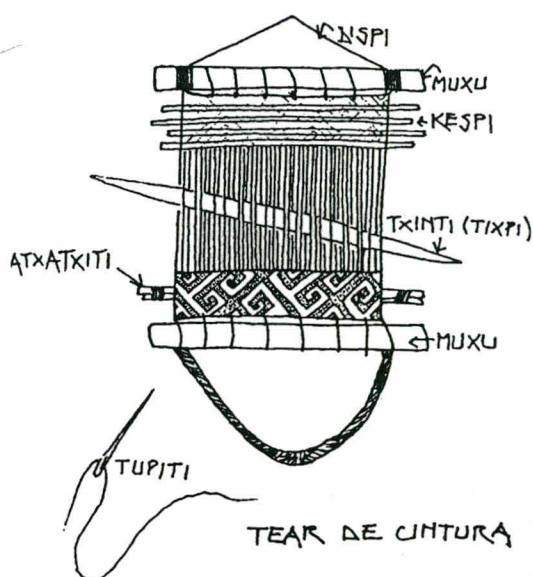
Desenho Asurini. Müller.  
Suma 3, 1986:143.

A decoração da cerâmica (pintura em negativo e desenho gravado) e a técnica de tecelagem (o tear de cintura, ou tear peruano (Ribeiro, 1988:107)) por outro lado, ligam a arte Kaxinawá à antiga cultura incaica (Quéchua). Um artigo de Lathrap, Gebhart-Sayer e Mester (1985:31-119), de amplitude ousada mas fartamente documentado, tenta reconstituir as origens pré-columbianas nas artes contemporâneas dos grupos Pano. Os autores mostram como a técnica influenciou o desenho e sugerem



a partir desta suposição (na linha de Boas) que o atual estilo gráfico Kaxinawá tenha suas origens no aprendizado da técnica incaica de tecelagem.

As hipóteses dos referidos autores são de grande valor para pensar o estilo Kaxinawá num quadro de referência maior, tanto em profundidade quanto em amplitude. A partir de sua pesquisa arqueológica, os autores supõem que os Pano vieram do Norte da Bolívia e chegaram ao rio Curanja, no Sul do Peru, entre 300 e 500 d.C. Antes da chegada dos Pano (a partir de 2000 a.C.), a área foi habitada por grupos provindos da Amazônia central, cuja cerâmica mostrava semelhanças com a cerâmica marajoara. A fase imediatamente anterior à invasão dos Pano mostrava características de uma cultura ribeirinha e sedentária que conhecia o uso do fuso para fiar algodão e que fazia cerâmica policromada e sofisticada.



Os Pano chegados na área por outro lado, teriam sido semi-nômades, vivendo da caça e da agricultura (*Shifting Slash-and-Burn Agriculture*). Sua cerâmica era simples, sem decoração. Segundo os autores esta cerâmica (que recebeu o nome de *Pacacocha*) difere pouco da cerâmica feita hoje em dia pelos Pano interfluviais: Cashibo, Amahuaca, Remo, Mayoruna (a única diferença sendo a atual ausência de apêndices modelados). As fotos lembram também a cerâmica Marubo (Montagner Melatti, 1977). Estas cerâmicas já tinham as formas tipicamente Pano de tigela, as várias formas de caçarolas (*kentxa*) e um torrador de milho (*"still used by backwoods groups and by the semiriverine Cashinahua today"*, Lathrap e outros, 1985:48) <sup>1</sup>.

As populações ribeirinhas eram bem mais organizadas e numerosas que os Pano semi-nômades, mas os últimos conseguiram vencer e expulsar os primeiros com táticas de guerrilha e pela mobilidade da economia mista (nova na época, segundo

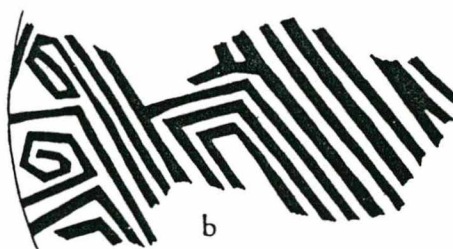
1. Erikson, (preliminary version), etnógrafo dos Mayoruna, discorda: porque interpretar a falta de sofisticação presente na arte dos Mayoruna em termos evolucionistas, como se sempre tivessem tido uma cultura material "primitiva"? Prefere a abordagem de Lathrap de 1970, que considera a diferença entre a cerâmica dos Pano ribeirinhos e a dos Pano interfluviais como o resultado de uma "desculturação" dos últimos, um empobrecimento material devido ao estilo de vida guerreiro e fugitivo dos últimos três séculos. E Erikson conclui: "The difference between riverine and other Panoans seems to have generally been overestimated by Lathrap and his followers who tend to share their Ucayali informants' prejudice against the forest tribes."(id.:16)

Lathrap, e causa desta fase invasionista<sup>2</sup>. Por volta de 800 d.C. começou a fase incaica, presente no material arqueológico de *Cumancaya*.

Para consolidar sua hipótese da chegada, na área, de uma elite de língua Quéchua, emigrante do Sul do Equador, os autores procuram apoio na lingüística histórica e na mitologia (uma abordagem que recebeu críticas de Deboer & Raymond, 1987). A mitologia seria precisa (dizem os autores em resposta à crítica) até com relação à situação geográfica ("*When we lived at Cumancaya with our Inca*"). A primeira grande diferença entre os Pano ribeirinhos (Shipibo-Conibo etc.) e interfluviais (Amahuaca, Mayoruna etc.) teria surgido nesta época: os que viveram e aprenderam com o Inca e os que emigraram do rio para a terra firme da floresta. Segundo os autores, a situação dos Kaxinawá neste quadro é particular. Apesar de serem interfluviais hoje em dia, seus ancestrais teriam vivido durante um bom tempo com os Conibo sob a dominação dos Incas. Como vimos acima, a figura do Inca ocupa entre os Kaxinawá um lugar tão importante quanto ocupa entre os Shipibo-Conibo.

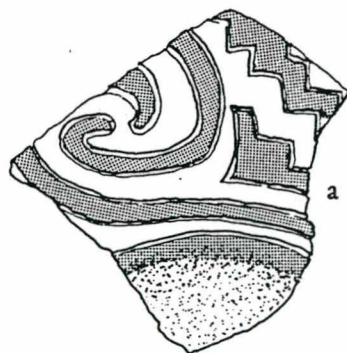
As inovações na decoração da cerâmica, que segundo os autores teriam sido introduzidas pelos Incas, ainda são características do estilo Kaxinawá: desenho gravado, ambiguidade figura-fundo na organização do motivo, faixas de desenho com largura

Taça com pé, compotera, proveniente da sepultura do complexo *cumancaya*, na estação TAM-2, Caimito. A face externa tem aplicado inciso, enquanto a interna (b) apresenta uma pintura geométrica, bicromática, castanho-escuro, sobre fundo creme. A superfície pintada era protegida por uma cobertura de resina, aplicada depois da cozedura, uma técnica ainda usada pelos sipibos-conibos actuais.



Fragmentos típicos decorados, recolhidos de sepultura *cumancaya* em TAM-2, Caimito, mostrando motivos de espirais e degraus; em a, à incisão é acrescentada pintura de zonas vermelhas.

Lathrap, 1970:153



0 5 10 cm

2. Nota-se que estes grupos podem ter sido móveis na época, mas reforçar o argumento com dados etnográficos sobre os Amahuaca de hoje não é muito convincente: vivem em tapiris hoje em dia mas tudo indica que as casas grandes eram uma característica pan-Pano. E este tipo de casa não se faz em dois dias. (Erikson; (prel. vers.):2).



idêntica e cores contrastantes, gregas que se engrenam e principalmente a técnica da pintura em negativo.

*"In comparing the technology and design of modern Cashinahua ceramics with the best resist decoration from Cumancaya, one can almost say that in this domain time has stood still, so it may well have been the Cashinahua, rather than the Conibo, who were most thoroughly under the thumb of "our Inca"."* (Lathrap e outros, 1985:79)

Existe um problema sério nesta conclusão (além de ser problemático em si querer congelar a história de um povo) que coloca entre parênteses a relação causal direta entre as características de origem incaica na cerâmica de Cumancaya e as semelhanças desta com a cerâmica Kaxinawá. O problema está na presença dos mesmos elementos (menos a pintura em negativo) no estilo gráfico dos Asurini (Tupi) e Juruna do Xingu, que ao que parece não sofreram igual influência incaica.

Outro problema é a interpretação do gosto estético em termos de dominação política, como se a arte fosse um mero reflexo de desigualdades de poder. Mesmo se este fator desempenhasse um papel (admiração pela cultura dominante), a dominação (como algo imposto) não explicaria a permanência do estilo num espaço de mil anos. A história decididamente não congelou. A permanência de elementos incaicos porém está relacionada ao significado cognitivo e emocional que os Inca ganharam através da elaboração mítica que resultou na visão da herança incaica que os Kaxinawá têm hoje em dia: uma mistura de reverência, saudade e horror, uma articulação de identidade e alteridade.

*"We can hypothesize that whenever this corpus of designs occurs in Western South America it can be taken as strong evidence for the presence of sophisticated weaving on the backstrap loom (...) All resist decoration in the Cumancaya-Cashinahua tradition relates to basic textile designs or is simply polka dots and stripes."* (Lathrap e outros, 1985:86-87)

Trata-se da influência da técnica sobre o desenho. Dawson, numa análise puramente formal dos objetos com desenho na coleção de Kensinger, chega a hipóteses interessantes para uma reflexão sobre a estética Kaxinawá contextualizada. Com relação à questão acima colocada diz:

*"The restriction of basic design elements to only a few suggests that some of the specific forms of decoration used by the cashinahua may have been developed from weaving and subsequently transferred to other media."* (Dawson, 1975:145)

Um dos motivos básicos mais usados na arte gráfica Kaxinawá é a grega angular. Na cerâmica e na pintura corporal ela torna-se curva para seguir as formas do suporte, mas a idéia básica continua a mesma. A ambiguidade entre figura e fundo, amplamente explorada pelos Kaxinawá, também está relacionada à técnica de tecelagem. A partir das cores dominantes que fazem ressaltar o desenho, obtém-se o resultado contrário olhando a rede de um e de outro lado. Cuidadosamente a museóloga sugere:

*"Since women do all the weaving with design among the Cashinahua, an interesting question can be raised concerning the possible influence of the women's art on other graphic art forms within this society." (Dawson, 1975:146)*

Segundo Boas (1950:17-18) a arte decorativa de um povo sempre será melhor desenvolvida dentro da técnica na qual a sociedade se especializou e na qual o grupo mostra maior virtuosidade. Entre as mulheres Kaxinawá, a atividade mais valorizada e evoluída é sem dúvida a tecelagem. E a técnica usada é Quéchua. Esta técnica permite uma manipulação maior da urdidura do que o tear fixo.

*"A bewildering range of decorative weaving techniques unparalleled elsewhere in the world produced the high status fabrics among the pre-Quechua textiles of Central Andean civilization." (Lathrap e outros, 1975:80-81)*

Aceita a influência da arte chave de uma cultura sobre a decoração dos outros artefatos, podemos interpretar parte da semelhança gráfica entre a arte Asurini e a arte Kaxinawá em termos técnicos. O Asurini não têm tecelagem, mas têm uma arte de trançado altamente desenvolvida. Segundo Berta Ribeiro "a arte de trançado cruzado obedece aos mesmos princípios estruturais da tecelagem: a intersecção alternada de um elemento fixo ou passivo -a urdidura- por outro, ativo, que é a trama"(1985:19).

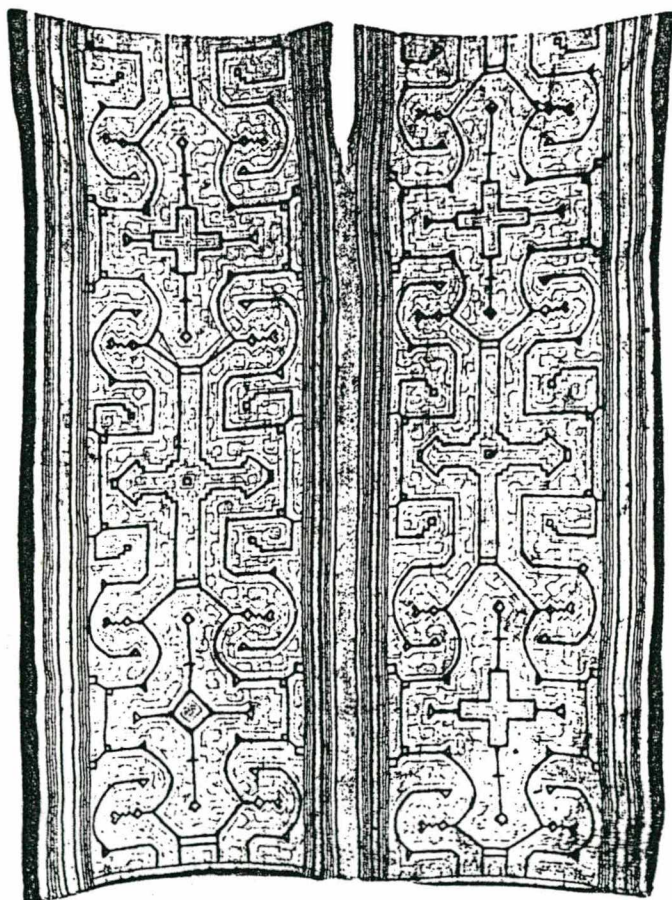
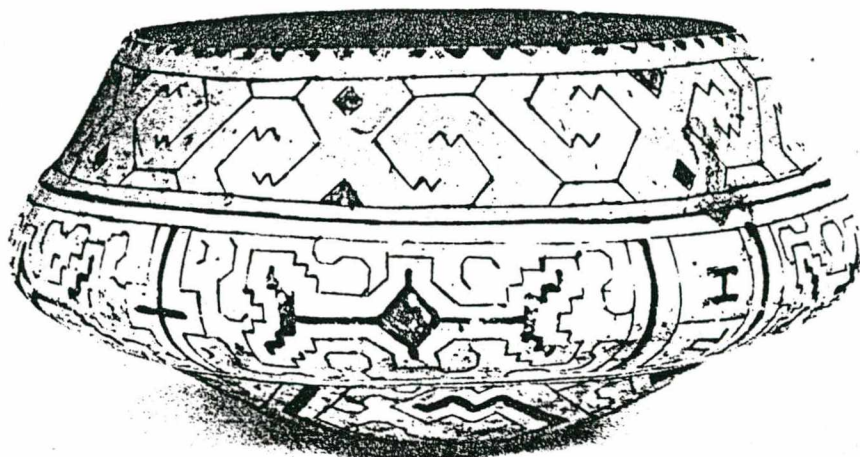
O mito de origem do desenho dos Asurini conta como o desenho foi apreendido primeiro através do trançado e somente depois transferido para a pintura corporal. Só que, e isto é importante, foi visto inicialmente no corpo do dono do desenho, *Anhyngakwasiat* (Müller, 1990:252-253). O mesmo acontece no mito Kaxinawá. A velha vai toda manhã para a mata para aprender com a dona do desenho, a sucuri, observando como esta está tecendo. Mas seu primeiro contato com o desenho foi o desenho no corpo da sucuri (veja o mito adiante). Temos aí dois elementos, a percepção e a criação.

Assim como a técnica de base para o desenho aproxima o estilo Kaxinawá do estilo incaico e Asurini, a diferença de técnica de base para o desenho Shipibo-Conibo (e Piro, que pertence à mesma linguagem visual que seus vizinhos Pano, apesar de falar uma língua Arawak, Gow, 1989:) é responsável pela diferença de estilo entre os Kaxinawá e seus parentes ribeirinhos:

*"We can be certain that this design tradition (the classic Shipibo-Conibo distinction between broad-and fine line design) was not typically transmitted by resist (...) such designs are clearly not part of the lowland Quechua heritage, and must be considered part of riverine Panoan culture (...) (They) could have been transmitted on carved wooden implements (...) ,on painted textiles, and through the medium of face painting, none of which would leave a trace in the preserved archaeological record." (Lathrap e outros, 1985:87)*



Shipibo-Conibo  
Gebhart-Sayer,  
1984.



Tanto entre os Shipibo-Conibo (Roe, 1982:93-107), quanto entre seus vizinhos Piro (Gow, 1988:29; Sun, s.d.), o rito de passagem da menina era um evento crucial para a troca e a manifestação de valores estéticos. O âmago deste festival entre os Piro é a aparição da adolescente saindo da reclusão, com o corpo todo pintado por uma velha artista:

*"Through her age and hence knowledge, she is capable of creating transcendent beauty: her "mastery" (or should we not say "mistressy"?) of design, applied to the beautifully pale and wrinkle-free skin of a pubescent girl elicit the gasps of admiration that greets the appearance of a new woman: "kiglerpotlo", "she is beautiful indeed" (...) "kamanro", "she has a body". (Gow, Sun:3)*



Neste caso (como entre os Kadiwéu), a arte mais desenvolvida da cultura é a pintura corporal e esta deixa sua marca na aplicação do desenho em outros suportes. O suporte mais próximo do corpo humano, no que diz respeito à relação estrutural entre desenho e suporte, é a cerâmica. Os sistemas de desenho que Gow considera os mais complexos da América do Sul são os estilos que mais elaboraram esta dialética entre o elemento plástico e o elemento gráfico, e que por isso ficaram mais famosos por sua cerâmica que por sua tecelagem (e, se possível, por sua pintura corporal): o Ucayalí, o Marajó e o Kadiwéu.

Concluindo, podemos dizer que o estilo gráfico Kaxinawá é influenciado pela tecelagem e que a técnica usada tem suas origens na tecelagem incaica. Não podemos ter certeza de que foi em Cumancaya, no ano 800 d.C. e convivendo somente com os ancestrais dos Conibo (excluindo os outros Pano e não-Pano da região) que os Kaxinawá aprenderam estas inovações centrais de sua atual cultura. Mas os autores (antropólogos e arqueólogos) especialistas da região estão de acordo pelo menos sobre o ponto central que nos interessa aqui: que a cultura Kaxinawá combina, de maneira particular e visível, elementos da cultura andina com elementos da cultura amazônica<sup>3</sup>. E esta característica de mediador entre duas áreas culturais está explícita no seu estilo gráfico.

Constatei também que a pintura corporal é menos periférica do que sugere Gow quando diz que

*"the Cashinahua (...) possess a complex design system in their weaving (and) are much more daring in the manipulation of design over a large field than anything found in Ucayali cultures, (but) pay little attention to design coherence in body painting and pottery painting"* (Gow, 1988:23)

Adiante pretendo mostrar que há uma preocupação contínua com o elemento plástico que recebe o desenho, e que esta preocupação é responsável pela diferença de forma e de nome dos motivos aplicados em superfícies planas de um lado, e irregulares, côncavas e convexas de outro. Existe uma unidade de estilo que liga todos os corpos e objetos *keneya* (com desenho), mas o elemento gráfico não é percebido (concebido) pelos Kaxinawá em forma abstrata, desligado da superfície dos corpos (ou seja, não é uma visão platônica das imagens). Esta relação do desenho com a corporalidade do mundo está no âmago de uma experiência visual marcada por uma cosmovisão xamânica: a materialidade no espírito, a relação entre energia e matéria.

---

3. Os elementos da cultura amazônica presentes na arte Kaxinawá serão descritos no último capítulo que liga a arte à experiência xamânica e ao uso de alucinógenos: a relação com a cobra.

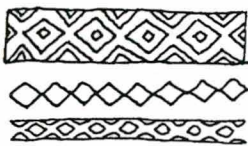
## 2. Análise formal do estilo gráfico

Os elementos básicos do desenho Kaxinawá são reduzíveis a três: a grega, o losango e o ponto. Outros elementos podem ser considerados variações destes: o triângulo fechado é um losango cortado no meio, uma linha com ângulo triangular é resultado de uma grega esticada e resultará nesta ou num meio losango porque a regra de composição no espaço não permite linhas soltas, e a lata é um ponto (quadrado) dobrado (ou uma grega amputada).

1.     GREGA
2.  LOSANGO →  TRIÂNGULO
3.    PUNTO →  LATA

O losango é responsável por um dos motivos básicos do repertório Kaxinawá: o *txede bedu* (olho de maracanã) (às vezes chamado *dunu kate* (dorso da cobra) ou

TXEDE BEDU



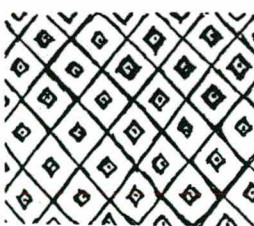
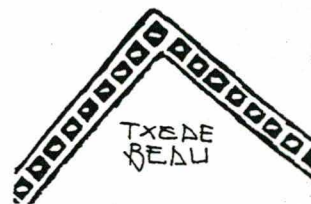
XAPU BUXE



ou *dunu mapu* (miolo de cobra)), que é constituído por uma cadeia de losangos cujas pontas se tocam, ou com um espaço entre as pontas e triângulos entre cada losango. O *txede bedu* completo tem um ponto no meio do losango e um pequeno triângulo no interior do triângulo maior.

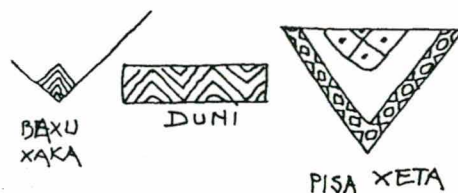
As linhas que formam o triângulo sempre tocam a beira da faixa. Se não fosse cortado pelos limites da faixa, o triângulo se duplicaria em losango e o motivo mudaria para outro: o *xapu buxe* (semente de algodão).

Uma versão particular do *txede bedu* aparece na tecelagem, onde os losangos se juntam pelos lados em vez de pelas pontas, formando uma cadeia de quadrados com ponto no meio.



O *xapu buxe* segue outro princípio estrutural para organizar a combinação de losangos que o *txede bedu*. A superfície coberta por este motivo é bem mais larga que uma faixa e tem a forma de um favo de mel. Numa bolsa, ocupa o retângulo inteiro do tecido e quando desenhado na testa da menina ocupa toda a testa da raiz do cabelo até a linha que liga os olhos.

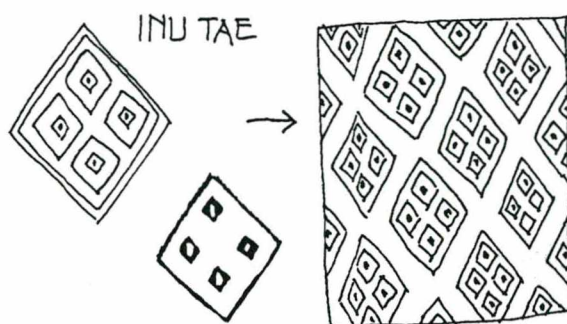
O motivo formado por triângulos encaixados, que preenchem cantos da superfície coberta com desenho, é chamado de





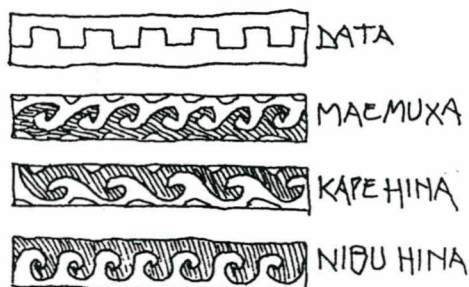
*baxu xaka* (escama do peixe tambuatá) ou *dunin kene* (a volta do rio). O último termo é mais usado quando se trata de várias linhas quebradas em vez de um triângulo preenchido com outros. Quando o triângulo não é preenchido com linhas paralelas ao triângulo, mas com uma faixa de *txede bedu* e, no centro, um *inu tae*, resulta um bico, o *pisa xeta* (bico de tucano).

Quatro losangos compondo um losango maior e com um ponto em cada um formam a unidade mínima do motivo chamado *inu tae* (pata de onça). A multiplicação infinita do mesmo motivo continua com o mesmo nome.



A grega é responsável por uma variedade bem maior de motivos e a nomeação dos motivos varia muito devido à facilidade de se criar efeitos ambíguos com relação à percepção figura/fundo quando as gregas são entrelaçadas. A grega forma três tipos de unidades mínimas para a identificação de motivos.

As unidades de grega singular (com mais ou menos curvas) formam o *data kene* (lata, na versão mais reduzida da grega), o *maemuxa* (espinho), o *kape hina* (rabo de jacaré) e *nibu hina* (cauda de escorpião). O uso dos três últimos termos depende da direção da encadeação do elemento de base. Duas gregas entrelaçadas, uma começando em baixo, outra acima, formam o *xamanti* (*xaman*: placenta, cordão umbilical, *-ti*: onde se coloca).



As unidades compostas de duas gregas formam o motivo *upitxinka* (bunda de sapo) ou *hipu puku* (tripa de bodó), uma grega de cabeça para baixo e uma para cima olhando na mesma direção (C); *isu meke* (braço de macaco prego), uma para baixo e outra para cima, olhando em direções opostas (S); e o *makadantxantu* (caminho de rato), uma grega olhando para a direita e outra para a esquerda (T). A última unidade mínima é composta por quatro gregas e forma o motivo *bawe* (planta cujo sumo as mulheres pingam no olho para sonhar com desenho)(I).

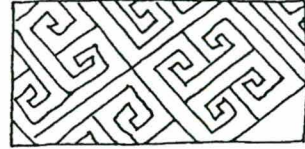


Estes elementos básicos são combinados em vários padrões: encadeado simples, encadeado duplo, divisão da superfície em losangos nos quais se encontram vários motivos, ou gregas entrelaçadas de maneira labiríntica. Podemos dividir estes padrões em duas categorias: os que funcionam como faixas, e os que são aptos para se multiplicarem infinitamente em todos as direções.

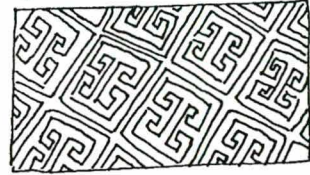


XANTIMAN  
= juntar

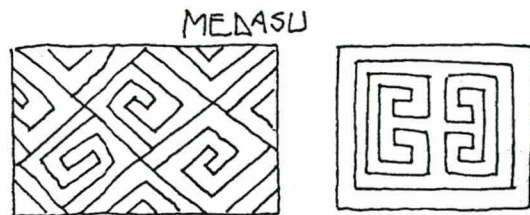
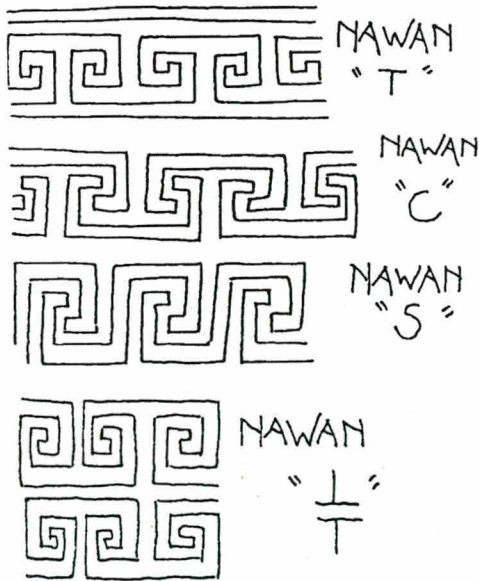
NAWAN KENE XANTIMAN



Bawe XANTIMA



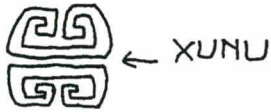
Os padrões que sempre funcionam como faixas, delimitando o campo de desenho, são o *txede bedu*, o *kape hina*, o *makadantxantun*, o *tau pei* (folha de paxiúba) e o *data kene*. O *nawan kene* precisa da combinação de, no mínimo, duas gregas duplas sempre em direção alternada (repetição na mesma direção resultaria em *makadantxantun*) e pode desta maneira servir de faixa, mas geralmente ele é constituído de um encadeado duplo. O uso deste nome pode se aplicar a qualquer combinação de duas gregas duplas, organizadas em camadas horizontais.



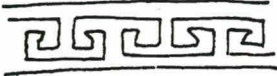
Motivos com tendência a cobrir o campo de desenho inteiro são o *bawe*, um padrão labiríntico com *maemuxa* (uma trepadeira com água potável no cipó), o *xunu kene* (desenho de sumaúma, madeira usada para fazer o banco ritual) e o *medasu* (? lamber as mãos). O *bawe* é, como o *txede bedu*, um motivo de base menos fugaz que o *nawan* que é facilmente substituído por termos como *xunu kene*, *maemuxa* e *medasu*.



Isto se deve à ambigüidade estrutural de *nawan* que pode ser tanto faixa quanto padrão que se multiplica pelo espaço do suporte.



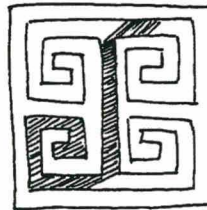
MAEMUXA / NAWAN



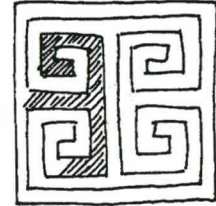
O *nawan* é *xunu* quando suas gregas duplas (esta sendo a única característica que marca *nawan*) se organizam em forma circular para caber no banco feito da madeira do *xunu*. É *medasun* quando duas gregas se olham, encaixadas num losango. O *nawan* é *maemuxa* (espinho) quando composto por somente uma fileira de gregas duplas. Se, porém, sem ligação com o *nawan*, o *maemuxa* organiza-se de maneira bem diferente: é um labirinto infinito, não usado para faixas estreitas.

O *bawe* sempre tem o mesmo elemento de base, composto por quatro gregas (I) e esta forma ocorre quase sempre numa grade de losangos. Às vezes o que para mim parecia *bawe* foi chamado por meus intérpretes de *medasun* ou *nawan*. Esta diferença de interpretação não se deve porém à fluidez do motivo, mas à decisão visual sobre o que considerar figura, o que fundo.

Bawe



MEMSU / NAWAN



Nesta análise confrontei-me muitas vezes com o problema (já detectado por Boas) de vários nomes para um motivo e vários motivos com um nome. Foi no entanto possível isolar três elementos básicos que se mostram úteis na descrição formal dos motivos, e três motivos básicos que deram conta dos tipos de padrões presentes na arte gráfica Kaxinawá: o *txede bedu*, faixa composta por losangos (arredondados na pintura à mão para ovais) e pontos; o *nawan kene*, grega dupla, faixa ampla (geralmente vertical ou horizontal) e o *bawe*, organização diagonal do campo, com um losango quádruplo como elemento de base.

O problema da inconsistência na relação entre nome e desenho parece-me estar ligado de um lado a limitações do meu entendimento do sistema (que pretendo superar numa próxima pesquisa de campo), e de outro ao próprio sistema do estilo gráfico Kaxinawá que não se deixa decifrar em termos de código, mas cuja lógica se encontra em regras gerais que orientam a coerência e aplicação do desenho.

Dois fatores fundamentais limitaram minha capacidade de interpretação do material. O primeiro é a língua. Para poder distinguir melhor os nomes de motivos dos termos técnicos, precisava dominar melhor a língua. Porque grande parte dos comentários sobre os desenhos (feitos pelas mulheres sobre papel) eram técnicos (cruzado (*pua*), uma linha (*sepi*), pintado (*puxa*), amarrado (*detia*) etc.). Mas os motivos chaves (*txede bedu*, *nawan* e *bawe*) voltavam com uma frequência bem maior que



outros nomes e comentários e estão visivelmente ligados à cosmovisão xamânica (veja adiante).

O segundo fator que dificultou a análise é a já referida impossibilidade de classificar os desenhos de acordo com as quatro seções de transmissão alternada do nome próprio, nem segundo a metade (*banu, inani*) da desenhista ou do desenhado (*niu, dua, inani, banu*). Comparei os desenhos das duas desenhistas mais velhas de metades opostas e constatei que não havia diferença visível de estilo, nem de motivos. Os três motivos básicos voltavam com frequência nos trabalhos de ambas as mulheres, mas parecia haver uma tendência a dar um nome diferente ao mesmo motivo (veja glossário dos motivos).

A divisão social visível no desenho Kaxinawá do Purus era de outra natureza: uma divisão marcante de estilo de desenho segundo o gênero e uma diferença entre desenhos usados nos rostos de crianças e de adultos.

O que marca as regras de composição definidoras do estilo reconhecido como tipicamente Kaxinawá foi muito bem sintetizado por Dawson na metáfora da janela (1975:142-145): "*A window through which one can see a portion of an infinite design.*" É interessante que uma museóloga chegue a esta conclusão (que será crucial no nosso argumento que liga a estética ao xamanismo) através de uma análise exclusivamente formal. As artistas Kaxinawá conseguem este "efeito janela" através das seguintes técnicas de aplicação: o preenchimento de todo o campo de desenho (*horror vacui*), nenhuma linha fica solta: todas elas tocam os limites do suporte; o desenho fica sempre um pouco fora do centro, fazendo com que o motivo não caiba inteiramente no suporte e seja cortado. Desta maneira sugere-se uma continuidade do desenho fora dos limites do objeto desenhado, ao mesmo tempo que as fronteiras e as formas do objeto são realçadas.<sup>4</sup>

O estilo Kaxinawá tece unidade visual entre as coisas, sugerindo a *yuxindade* que todas as coisas vivas têm em comum e discursando sobre a fabricação e a transformação de corpos. A arte é uma mensagem silenciosa sobre a condição humana suspensa entre o perecível e o imperecível e dependente da energia vital da floresta e do mundo dos *yuxin*, visível no outro lado da realidade.

---

4. É por compartilhar este princípio estrutural de composição infinita de labirintos e o "efeito janela", que o estilo Kaxinawá e Asurini se assemelham tanto. Müller (1990:232) tenta visualizar esta relação entre desenho infinito e suporte limitado e plástico através da imagem de um *slide* projetado num objeto. Para isto ela supõe a existência de "uma superfície infinita imaginária" e plana para ser aplicada a volumes. Considerando a relação primária do desenho com o tecido, a imagem pode servir. Com relação a corpos porém, a metáfora obscurece a relação essencialmente interdependente entre o corpo, suas formas e suas fronteiras de um lado e o desenho de outro. O desenho inexistente sem corpos, não existe em abstrato. O diálogo entre o elemento plástico e o elemento gráfico é mais complexo do que a técnica do *slide* permite. Uma simples projeção distorceria a coerência interna do desenho. (Gow, comunicação pessoal: tanto a metáfora da janela quanto a imagem do *slide* dificultam o entendimento da relação entre o elemento plástico e o gráfico, que são inseparáveis).

## CAPÍTULO XIII

### GRAFISMO (KENE) E XAMANISMO (DAMI): MITO E RITO

#### 1. Introdução

O objetivo deste capítulo é demonstrar como arte gráfica (*kene*) e visão xamânica (*dami*) se relacionam e complementam. Homem e mulher têm modalidades diferentes de relacionamento com o lado invisível e espiritual da realidade, e esta diferença expressa-se em sua arte. A arte de lidar com a *yuxindade* passa para os homens pelo xamanismo e sua expressão mais adequada, a canção. Para as mulheres, esta relação se dá através dos desenhos. Mas se são só as mulheres que desenhavam e só os homens que desenvolvem atividades xamânicas, como então se daria a relação entre as duas modalidades de conhecimento da *yuxindade*?

Mostrarei primeiro que os mitos de origem do *kene* da mulher e do *dami* do homem falam desta distinção entre tipos preferenciais de relação com os *yuxin* segundo o sexo. E depois veremos como o rito de iniciação no desenho, suas canções, os nomes dos motivos e o próprio estilo gráfico, de um lado, e o rito de iniciação na viagem xamanística com ayahuasca de outro, elaboram a mesma questão: a relação destas artes com a cosmovisão xamânica.

#### 2. Mito

Foi a Sucuri (*Dunuan*), que deu o desenho às mulheres. O mito conta porque são só as mulheres que pintam e porque os homens não podem desenhar. A mesma *Dunuan*, desta vez uma jovem linda em vez de uma velha sabida, deu ou ensinou ao homem o preparo e as canções do *nixi pae* (chamado também de *dunuan isun* (urina da sucuri) ou *huni* (gente). Não se insulta o nome do dono da bebida, e o homem teve que sair da aldeia dos seus afins, as sucuris, porque não aguentou o que viu e gritou o nome da cobra.

##### a. Mito da origem do *Kene* <sup>1</sup>

*Yube dunuan ainbu*, a sucuri lua, ensinou a *Muka bakanku*, uma mulher velha, os desenhos de jenipapo, os desenhos da rede, da cestaria e da

---

1. Contado por Teresa, mãe do líder de Cana Recreio e mulher mais velha da aldeia, e seu genro Arlindo que ajudou na tradução.

cerâmica. *Muka* ia toda madrugada para a mata e sentava-se perto de sua cunhada, a cobra. Esta estava tecendo e cantava *pakadin* para *Muka*:

"Vai aprender logo, não pisca com os olhos, a mão ligeira faz assim também, coloca todo tempo o fio, quero olho de desenhar bem, quero olho de filho de japini, (*toixi*), quero aprender desenho, quero olho de japim, (*txana*), filha de *dua*, não olha todo canto, a mão de onça faz, a mão duas vezes, duas vezes faz."<sup>2</sup>

Assim a velha *Muka* voltava toda madrugada para aprender as artes da sucuri até que um dia a cobra falou: "*Tsabe* (prima cruzada, cunhada), agora você já aprendeu tudo, eu vou me embora", e ela voltou para o rio.

*Muka* só tinha um filho, *Napu ainbu*. E quando sentia que ia morrer, ela só tinha a ele para ensinar o que sabia. Ensinou para ele como desenhar, tecer e cantar; e quando morreu e o filho ficou sozinho, ele foi viajar para procurar seus parentes *huni kuin* de outra aldeia.

Quando chegou à aldeia, seus parentes, que não o conheciam, pensavam que *Napu* era mulher, porque *Napu* estava pintado como mulher, vestido como mulher e agia como mulher. "Vem cá *tsabe*", falou para suas primas, "vamos desenhar". "Você sabe?", perguntavam, "sei", disse. E *Napu Ainbu* ensinava às mulheres o que tinha aprendido com a mãe.

Todos os *huni kuin* da aldeia ficaram entusiasmados com *Napu* e muitos queriam casar com ele. Certo dia uma das suas primas foi tomar banho com *Napu* e voltou surpreendida. Ela avisou os homens, falando: "não é mulher, é homem, eu vi".

Mas um dos homens estava tão apaixonado por *Napu* que não quis escutar. *Napu* falou, "não faz isso comigo", mas o homem insistia e finalmente convenceu *Napu* de ir com ele para a mata, onde o "namorou na bunda" (*puikini txutaniki*) e assim engravidou *Napu*. A criança cresceu e quando era para nascer, sua cabeça não conseguia sair. *Napu* morreu e os *huni kuin* ficaram com raiva do homem que matou *Napu* que sabia tão bem desenhar.

O nome *Yube* para a sucuri que ensinou o desenho para *Muka* sugere a ligação entre a lua (que se chamava assim também. Veja o mito de *Yube nawan buxka* nos capítulos sobre a morte e a fertilidade) e a pele da cobra: a ciclicidade e a fertilidade. Coisas de mulher, proibidas para o homem. Por isso *Napu Ainbu* morreu.

A sucuri dá o desenho somente para as mulheres, mas os homens desejam muito ter o desenho. O desejo do homem pelo desenho está intimamente ligado a seu desejo pela mulher. O desenho tem a ver com a fabricação do corpo, que acontece no útero feminino e pelos primeiros cuidados da mulher com a criança. O homem depende da mulher para procriar-se. Vimos acima que foi às mulheres que *Yube*, depois de tornar-se lua, deu o poder de parir filhos através da menstruação. E vimos que *Yube*, enquanto sucuri, dá e tira a vida. Além disso a sucuri *Yube*, xamã, tem o segredo da vida eterna porque ouviu o aviso de *Pukan* de trocar a pele (capítulo 8).

2. "Kene mebu yawawe, bedu xekatemaki, meyaneyamewadiwe, bisuyume, ea kene beduayawe, toixiwe bake kiakene ea beduayawe, txanadua bake ea beduayuwe, bedu xekatema, inu meken bisu yumen meken dabi dabi awe." (Teresa)

A transgressão no mito, que provocou a morte do herói, está na transmissão de um conhecimento fundamentalmente feminino: a mulher não passa seus conhecimentos para o filho porque estes estão relacionados à identidade de seu gênero. *Napu*, travestido de mulher, falhou como mulher porque foi incapaz de parir o filho.

Outro mito, registrado por Capistrano (1941:523), fala deste fascínio do homem pelo desenho. A estória porém não leva à origem do saber a respeito do desenho: o homem com ciúmes do desenho recebe somente o nome; mas com o nome supponho também a qualidade de *mukaya* da sucuri.

"Um caxinauá foi caçar, na mata avistou a sucury, gritou por suas gentes. Suas gentes vieram, perguntaram: que é? -Avistei a sucury deitada, vamos mata-la. Foram: levou-as, mostrou-lhes.

A pintura da sucury era bonita, cubiçosos da pintura mataram-na, esfolaram-na, arrancaram-lhe o coração, penduraram a pelle, da pelle fizeram chapéus. Abandonaram o corpo.

O caxinauá que matou e esfolou a sucury, jejuou, armou a rede alto, deitou-se, sonhou. A sucury veio e perguntou: Que te fiz? porque me mataste? -Fiquei com inveja de tua pintura, matei-te. -Não te matei: porque me mataste? Dou-te meu nome: sou iôbö (*Yube*); agora teu nome é iôbö. Quando acordou disse a suas gentes: chamo-me iôbö: iôbö, que eu matei, me deu seu nome. Depois jejuou, não comeu caça, ficou deitado.

A sucury apodreceu, o urubu estava comendo, o caxinauá fez tapiri para matal-o. Disse-lhe o urubú: Porque me queres atirar? Não te atirei. Levo-te para o céu: o céu é muito bonito. O urubú tomou-o às costas. O caxinauá segurou-lhe as asas, subiram, entraram no céu (...) "<sup>3</sup>

Suponho que o Kaxinawá levado ao céu pelo urubu seja o mesmo que matou a sucuri *Yube*. Sua identidade com a sucuri, transmitida pelo nome, deu-lhe o poder xamânico de viajar ao céu e voltar. Pois o mito (comprido demais para transcrever integralmente) conta ainda o que o Kaxinawá vê no céu, como ele é levado de volta para sua aldeia e ensina aos parentes o que viu no céu.

No mito transcrito abaixo veremos como o homem é de novo seduzido pelo mundo das sucuris, que percebe na forma de uma linda mulher, linda porque coberta com desenhos, e aprende com elas como viajar com ayahuasca para desta vez conhecer a vida do povo que vive na água. A combinação dos três mitos mostra bem o caráter feminino do conhecimento que o homem ali procura, um conhecimento que a mulher põe em prática, desenhando.

---

3. Respeitei a grafia de Capistrano

b. Mito de origem do *Nixi Pae* <sup>4</sup>

Um homem foi caçar. Ele construiu um tapiri perto de um jenipapeiro para ver se a anta chegava. A anta veio, mas não comeu os jenipapos. Pegou um na boca e jogou-o no lago: *txibun*. Depois jogou outro e depois mais um: *txibun*, *txibun*. Do lago saiu uma cobra que se transformou numa linda mulher, toda desenhada com jenipapo. A mulher procurava a anta que estava escondida atrás da árvore. Achou a anta e a anta *pinicou* ela <sup>5</sup>. O homem, escondido, olhava. "Que linda mulher", ele falava consigo mesmo, "eu quero esta mulher, amanhã vou fazer a mesma coisa que a anta fez". A cobra voltou para o lago e a anta foi embora.

O homem voltou para casa. Em casa ele não conseguia esquecer o que tinha visto. Não queria comer a comida que sua mulher lhe dava e não queria contar o que acontecera. Deitou-se na rede mas não conseguia dormir.

Na manhã seguinte, o homem voltou para o lago. Pegou três jenipapos e jogou-os na água: *txibun*, *txibun*, *txibun*. A cobra saiu da água pensando que quem estava lá era a anta. A cobra era a mesma bela mulher do dia anterior e foi para a árvore onde encontrou o homem. Ela se assustou e perguntou ao homem: "O que você veio fazer aqui?". O homem falou: "estava aqui ontem e vi que a anta *pinicou* você. Queria fazer a mesma coisa".

"Espere um pouquinho", falou a cobra-mulher, "vamos conversar primeiro". Mas o homem era teimoso e agarrou ela. A mulher se transformou em cobra e se enrolou no corpo do homem. Ele ficou apavorado e a cobra falou "Viu? Somos assim também. Se você quiser mesmo me *pinicar*, vai ter que conversar primeiro". Ela largou o homem e era a mulher de novo. "Você tem família?", perguntou. E o homem mentiu, "não, não tenho família. Sou solteiro". "Que bom," falou a mulher, "sou solteira também. Estou procurando um marido para levar para casa, para ajudar meus pais. E vou transar com você somente se você me prometer que vai comigo morar no lago". E o homem falou, "É, queria isso mesmo, queria me casar contigo".

O homem *pinicou* a mulher-cobra, e depois ela espremeu o sumo de uma folha nos seus olhos para ele não ter medo. Mas ele tinha medo. Mesmo assim a mulher pegou o homem nas costas e pulou com ele na água. O homem foi bem recebido pelas sucuris. Ele fazia roçado para sua mulher e caçava com seu sogro. Ele ficou três anos e fez três filhos com sua mulher.

Um dia a mulher avisou seu marido que as sucuris iam tomar *nixi pae*, e que seria melhor ele não tomar. "Não tome, você vai se assustar. Você

---

4. Versão de Milton Maia, completada por Maria Domingo.

5. *Pinicar* é a palavra usada no Alto Purus para "ter relações sexuais".



não vai agüentar e vai gritar o nome da minha gente. Se fizer isso, eles vão te matar." Mas o homem, teimoso como sempre, quis tomar.

Ele foi junto com seu sogro cortar o cipó e a folha e de noite sentou junto com a aldeia toda e tomou um copo inteiro. A visão veio e o homem ficou com medo, gritou: "As cobras estão me engolindo"<sup>6</sup>. E as cobras ficaram brabas. No dia seguinte ninguém mais queria falar com ele, ninguém o convidou para comer e ele saiu para a mata para ver se caçava alguma coisa. No caminho ele encontrou um bodozinho, que falou para ele: "você está em perigo, as cobras vão te matar. Vem comigo, vou te levar para o igarapé onde escutei tua mulher chorar por você. Ela está com muita saudade, faz três anos que você não volta para casa e ela não tem quem cace para ela". E o homem se lembrou de sua família e ficou com muita saudade também. O bodó botou remédio nos seus olhos e levou o homem para o igarapé de sua mulher.

Sua mulher levou um susto porque pensava que seu marido estivesse morto, mas quando viu que era ele mesmo, vivo, ficou feliz e levou o homem para casa. Serviu caçuma, macaxeira e banana cozida para ele. O homem comeu e quando foi dormir, pendurou sua rede bem alto para as cobras não achar ele. Assim ficou escondido durante um ano, quando seu filho nasceu.

O homem foi procurar jenipapo para pintar seu filho recém-nascido, mas começou a chover e os rios se encheram de água. O homem caiu com o pé num igarapé e uma cobra, seu filho menor, pegou o dedão do seu pé. Depois veio sua filha maior que engoliu o pé e quando chegou sua mulher,

- 
6. Passagem característica da primeira viagem com *nixi pae*: o aprendiz é engolido pela sucuri e faz uma viagem (assustadora) dentro do corpo da cobra, para ser vomitado no final da viagem numa praia, onde escuta de longe, do alto do barranco, as canções dos seus parentes que o estão chamando de volta. Informação de Pancho, líder de Cana Recreio.

ela engoliu seu corpo inteiro até os braços; mais não podia porque ele tinha os braços abertos segurando uma árvore.

O homem gritava e seus parentes chegaram para salvá-lo. Mas seus ossos estavam quebrados e ele ficou todo mole. Ele queria saber quando ia morrer e chamou os homens para procurar o cipó e a folha do *nixi pae*. Os homens trouxeram todo tipo de cipó até acertar. O mesmo aconteceu com a folha. Ele explicou então como preparar a bebida e depois de deixá-la esfriar, a tomou de noite com os homens adultos da aldeia. O homem cantava os cantos que tinha aprendido com as cobras. Cantou a noite inteira, o dia seguinte, mais uma noite e um dia e no fim da terceira noite ele morreu.

Seu corpo foi enterrado e dos seus membros nasceram quatro tipos de cipó: o *xane huni* (passarinho azul-gente), nasceu do seu braço direito; o *baka huni* (peixe-gente), nasceu do seu braço esquerdo; da sua perna direita nasceu o *xawan huni* (arara-gente) e da sua perna esquerda o *ni huni* (formiga-gente) <sup>7</sup>.

O dono do *nixi pae* é a mesma sucuri que deu às mulheres o desenho, mas desta vez ela é uma jovem mulher cuja aparência leva o homem a se esquecer da caça e da família para deixar-se levar para o mundo embaixo d'água. Através da aventura que o levou quase à morte, ele aprendeu e trouxe para seu povo o segredo da bebida que dá acesso aos mundos invisíveis dos seres da água, do céu e da floresta.

A associação com o desenho aparece no início e no fim do mito: é com jenipapo que as mulheres pintam diariamente os desenhos nos corpos e nos rostos de homens,

- 
7. Estes quatro tipos de cipó (*Banisteriopsis* da família dos Malpighiaceae, contendo os alcalóides *harmine* e *harmaline*) dão mirações diferentes em cor e intensidade. São quatro "fitas", uma azul (*nanketapa*), outra branco (*huxupa*), a terceira vermelha (*taxipa*) e a última preta (*mexupa*). Disseram-me que o mais forte e perigoso mesmo era o *baka huni*, e que o que se tomava mais porque era bonito, eram o *xawan* e *xane huni*.

Existem também vários tipos de folha (chacrana, *Psychotria*, da família Rubiaceae), uma que provoca uma sensação de frio e dá pouca visão, o *kawa matsi*, segundo meus informantes usada só por engano ou se não se tiver a outra, porque a outra é a verdadeira, *ninkawa*. (Outros informantes mencionaram além destas duas o *huni kawa* (gente), *nai kawa* (céu) e *dami kawa* (transformação)). Segundo DerManderosian, Kensinger, e outros (1970:7-14), que identificaram dois tipos de folha, *nai kawa* e *matsi kawa*, somente o *nai kawa* seria a *Psychotria viridis* que tem o DMT (*N,N*-dimethyltryptamine). O DMT em si não é tido como psicotomimético por via oral, porque é inativado pelo monoamine oxidase (MAO); a hipótese dos referidos autores no entanto, é que este MAO seria inibido pelo harmine e harmaline que se encontram no cipó. Assim a mistura de folha com cipó resulta num alucinógeno forte, combinando três princípios psicoativos. Os autores não falam dos tipos diferentes de cipó identificados pelos Kaxinawá. Rivier & Lindgren (1972:101-129) notaram as mesmas folhas entre os Sharanahua (Pano) e lá também "*Batsikawa*" is said to be inferior to "*Pishikawa*" (or *kawa kui*): it gives the impression of cold and produces fewer visions." E para completar a revisão do uso da mesma beberagem entre vários grupos Pano, a colocação de Harner (1973:4): "*On the Río Ucayali in Eastern Peru, I found that the Shipibo-Conibo also add to ayahuasca the leaves of a botanically unidentified plant called cawa, which presumably is the Psychotria of the linguistically related Cashinahua. Carneiro also reports (...) that the neighboring and closely related Amahuaca Indians use kawa leaves as a strengthener.*"

Um informante (Antônio) disse-me que, além do cipó e da folha (a folha e o cipó batido são fervidos durante uma hora e tomados quando esfriado, sempre no mesmo dia), a fumaça da lenha usada para ferver o *nixi pae* é importante para curtir a beberagem assegurando uma boa viagem. É a madeira do *yapa* (murmuri) que se usa com este fim.

mulheres e crianças. A mulher sucureira era muito bonita; ela estava toda pintada com desenhos de jenipapo. Este foi o primeiro contato do homem com o mundo do *nixi pae*, uma visão alucinante, sem ter tomado nada. E o segredo de chamar a cobra estava também nos jenipapos. Assim como foram os mesmos jenipapos os culpados da sua recaída: foi quando saiu à procura de jenipapo para pintar seu filho, que as cobras se vingaram.

Vimos através desses dois mitos, que o envolvimento do homem com o mundo xamânico da sucureira é mais radical que o da mulher: não é só pelo olho que ele absorve sua essência, é também pela boca e pelo sexo (e, no mito em Capistrano, pela matança e pelo nome). Ele tem que entrar neste mundo, transformar-se e tentar chegar -inteiro- em casa.

O homem vê, mas a experiência toda, a viagem, o movimento, a transformação e o perigo, não se expressa em desenhos geométricos; o meio de expressão masculina é a canção. As letras falam uma linguagem visual, mas é cantada, não desenhada. Somente a canção capta e dirige a dinâmica quase cinematográfica da viagem alucinógena, onde o homem desafia os espíritos de forma individual e não os contempla como a qualidade única da arte gráfica feminina. São duas modalidades diferentes de relação com o mesmo mundo, com a mesma realidade invisível para a consciência comum.

As mulheres transformam o que vem de fora no que é de dentro: a comida nunca é crua, sempre cozida, tornada digerível; o algodão é tingido com corantes, achados na mata e cozidos para fazer tinta. Assim como o jenipapo é cozido para se transformar em tinta resistente à água. A transformação feminina é uma transformação cultural, tornada cultura porque incorporada segundo o estilo da etnia. O estilo marca a identidade *huni kuin* pela maneira particular de combinar e integrar formas e elementos que vêm de fora, de outros povos e da natureza e seus espíritos.

Os homens por outro lado, penetram mais no mundo do outro, onde, isolados, transformam-se eles mesmos no outro; vão e vêm entre o que está dentro das paredes (*kene*) da maloca, a cultura, e o que está fora: as mil e uma possibilidades de outros dentro, outras culturas.

*Kene* e *dami* têm a mesma fonte na sua origem mítica, a sucureira, xamã feliz, ser ambíguo que vive na terra, na água e no ar; que é homem e mulher, jovem e velho e que criou a água e as borboletas. O tempo e o espaço mítico são os do EAC para onde a sucureira leva a alma dos homens. É o outro lado da realidade onde a criação e a metamorfose do princípio vital continuam. Os *yuxin* das plantas, dos animais e dos homens comunicam-se na linguagem das imagens: é a lógica do sonho e da visão alucinógena.

A fonte em comum é mítica, e presente na *yuxindade* das coisas, mas ela se encontra também na noção Kaxinawá da pessoa. Tanto o *kene* quanto o *dami* pertencem ao domínio do *bedu yuxin*. Assim como não se pode dizer que o conhecimento xamânico

seja adquirido através de um processo de aprendizagem consciente, no sentido de memória voluntária e raciocínio discursivo, o desenho também não pertence a este tipo de aprendizagem racional e verbal (pertencente ao domínio do *baka*). É um entendimento que vem da capacidade de percepção, e a alma da percepção reside na pupila.

As mulheres não tomam *nixi pae*, mas seu *bedu yuxin* viaja quando sonham. Um estudo comparativo dos sonhos de mulheres com sonhos de homens, seria muito esclarecedor para a fonte de inspiração feminina e pode confirmar ou contradizer a diferença de gênero na modalidade de contato com a *yuxindade* aqui sugerida.

### 3.. Rito

#### a. Dami

Dami pode servir como símbolo chave da cosmovisão xamânica entre os Kaxinawá e pertence quase que exclusivamente ao domínio dos homens. O xamanismo quer conhecer e curar através do contato com o lado *yuxin* da realidade. Este contato e conhecimento exigem uma transformação (*dami*) corporal e de consciência do aprendiz, que entra num estado alterado de consciência (EAC) (não-cotidiano) para ver e interagir com os *yuxin*. Neste sentido, toda pessoa é um pouco xamã (parafraseando Kracke (1987) que constata entre os Kagwahiv que "*everyone who dreams has a bit of Shaman.*"). Os Kaxinawá têm, como vimos acima, quatro caminhos para entrar em contato com a *yuxindade* (o que é o mesmo que dizer: para entrar em EAC).

O primeiro é coletivo: rituais dos quais participa a comunidade inteira, com caráter de festa (o *nixpu pima* (rito de passagem), o *katxanawá* (rito da fertilidade), o *txidin* (iniciação do líder de canto), o *haika* (festa da abundância de caça) e o ritual funerário). Tradicionalmente (até a interferência do SIL e com exceção do ritual funerário) tomava-se nestas festas grandes quantidades de bebida fermentada (de milho ou de mandioca), deixando todos alegres, bêbados. Nestes contextos os *yuxin* entram em cena em forma corporal. Homens e/ou mulheres mascaram-se e incorporam os *yuxin* no drama ritual. Vestidos de palha e com máscaras de cuia, são os *yuxin* da floresta; vestido com a plumagem de gavião e *cushma* com desenho, é o líder de canto, *Inká kuin*, *yuxin* que é o rei do céu. Estes rituais materializam a relação da comunidade inteira com a realidade *yuxin* no outro lado das coisas (tornada visível temporariamente) para garantir a continuidade da vida: a reprodução de plantas, animais e gente.

Os três outros caminhos para estabelecer o contato com os *yuxin* não envolvem a comunidade inteira. Grande parte da viagem e da interação dos envolvidos é individual e desenrola-se em outras esferas, fora do mundo físico da vida da aldeia. Quando o *bedu yuxin* viaja, através de um contato direto do indivíduo com os *yuxin*, ele deixa o corpo e o *baka* em repouso. O *bedu yuxin* viaja quando a pessoa sonha, quando cheira

rapé e quando toma a bebida alucinógena *nixi pae* (Banisteriopsis caapi, cipó, ayahuasca). Estes são os três caminhos mais característicos da praxis xamânica entre os Kaxinawá, e são estes que envolvem uma manifestação específica da categoria chave, *dami*.

O *mukaya* cura com seu *muka* e a ajuda dos *yuxin*, cheirando rapé (*dume*) ou através do *nixi pae*. Mas todos os homens adultos, se tiverem interesse e coragem, tomam o *nixi pae*, o veículo por excelência da cultura Kaxinawá para aumentar a consciência e a percepção do lado invisível e espiritual do mundo. Os homens podem também cheirar rapé em combinação com o *nixi pae* ou para caçar, mas nunca para curar.

As mulheres por sua vez sonham tanto quanto os homens, mas procuram outro tipo de sonho. Vimos acima que é perigoso para as mulheres ver os *yuxin* na sua forma humana, *huni kuin*<sup>8</sup>. As mulheres procuram ver e criar outra imagem do espiritual, uma imagem contemplativa, que conseguem através da meditação do tear, acompanhada por *pakadin* (canções-rezas para ensinar desenhos) e através de sonhos com desenho em vez de com *yuxin* em forma humana. Este contato com a *yuxindade* se aproxima do caminho oriental para entrar em EAC, um contato mais "pacífico" que a luta do xamã.

A ayahuasca (usada pela maioria dos povos da Amazônia ocidental) tem o poder de transformação visual; ela permite que a pessoa veja seres que normalmente são invisíveis, ou permite ver na forma de gente seres que normalmente têm outras identidades visuais. É isto que os homens Kaxinawá procuram quando tomam, assim como os Piro segundo Peter Gow (1988), os Tukano segundo Reichel-Dolmatoff (1978), os Shipibo-Conibo segundo Gebhart-Sayer (1986), os Siona, segundo Jean Langdon (1979), e muitos outros<sup>9</sup>.

A ação da ayahuasca dentro da pessoa tem duas fases. A primeira fase provoca geralmente sensações fortes de mal estar; náusea, vômitos e diarreia, acompanhado de medo. É a manifestação da Anaconda (sucuri), o cipó que se transforma em Sucuri, dona(o) da ayahuasca. Esta fase caracteriza-se pelos desenhos (*kene*) que aparecem, os desenhos da pele da Sucuri, cobrindo todo o campo visual. Esta fase é chamado, pelos Kaxinawá, de *nixi pae besti* (só coisas do cipó). Na segunda fase, com a ajuda das canções do xamã, começam a aparecer os *yuxin*, gente (*huni*). O fato de *nixi pae*

8. Mulheres, quando velhas, podem também ser xamã, por terem recebido *muka* dos *yuxin*. A distinção entre a relação masculina e feminina com os *yuxin* não considera aqui as funções especializadas de xamã, onde os papéis se fundem (um homem xamã deixa de ser um homem típico, assim como a mulher deixa de ser uma mulher típica. Ele perde p.ex. o poder de caça), mas fala de "relação xamânica" do homem adulto em geral querendo se referir somente à viagem alucinógena e onírica, sem se referir ao xamanismo *strictu sensu* que inclui o poder de cura e de doença através do *muka*.

9. A proibição para a mulher com relação ao uso de *nixi pae* não é categórica. Tomei *nixi pae* com os Kaxinawá porque fui convidada depois de ter manifestado meu interesse no assunto. Na segunda sessão da qual participei, outra mulher tomou junto ao seu marido (na mesma rede). Vale notar que ela não era da comunidade. Além deste caso falava-se de uma velha em Conta (Peru) que tomava. É interessante lembrar também que no mito de origem do *nixi pae*, todas as sucuris, mulheres, homens e crianças, tomavam. Assim como entre os Kampa, considerados pelos Kaxinawá como mestres do cipó.



ser chamado também de *huni* (gente) é significativo neste contexto: fala desta segunda fase.

"Not all the visual transformations of drug experience are the revelation of a person within a non-human being, but the most important ones are." (Gow, 1988: 28)

Esta constatação de Gow entre os Piro está muito perto da interpretação Kaxinawá da sua viagem com *nixi pae*. Os desenhos são somente o começo, anunciam a transformação corporal que os levará ao encontro com os *yuxin* na sua qualidade humana e *huni kuin*, condição *sine qua non* para a comunicação e interação com os *yuxin*. O nome *huni* (gente) para *nixi pae* refere-se a esta qualidade da bebida de deixar aparecer as forças ocultas para o olhar humano como reconhecíveis, entidades com corpo e rosto desenhados, que falam uma língua inteligível e agem com vontade e razões reconhecíveis para os seres humanos.

O EAC que a mulher procura não leva a esta segunda fase de confronto onde o homem se transforma para perceber o outro (*yuxin*) como igual. Não usa ayahuasca, mas usa o sumo de três tipos de folha que espreme no olho (veja adiante). Será que este provocaria uma leve alteração de consciência, capaz de produzir desenhos geométricos, fosfenas, na retina da menina? Para confirmar se estas plantas têm qualidades levemente alucinógenas, precisaríamos da ajuda de botânicos e químicos. Mas esta confirmação só não resolveria o problema, porque a relação entre o aparecimento de figurinhas geométricas na retina (*kene*) e o efeito de alucinógenos não é tão automática, e a consideração do papel da cultura na experiência visual da pessoa, em EAC ou não, prova isto <sup>10</sup>.

Está em questão a relação causa-efeito; o que veio primeiro, a importância do desenho na vida cotidiana destes grupos, ou o uso destes alucinógenos, capazes de produzir esta experiência visual subjetiva de padrões de desenhos luminosos?

Reichel-Dolmatoff (1969,1978) e Gebhart-Sayer (1986) consideram a ayahuasca a origem tanto dos desenhos vistos na alucinação, quanto dos desenhos pintados nos corpos e nos objetos das culturas por eles estudados. Segundo Reichel-Dolmatoff os próprios Tukano afirmam que seus desenhos são representações, réplicas, dos desenhos vistos na alucinação.

Esta linha de interpretação encontrou apoio nas pesquisas com LSD nos Estados Unidos de, entre outros, Ronald Siegel (1977:132-140). Estas pesquisas de laboratório distinguiram também duas fases, ou dois estados de intensidade no EAC provocado pelo estímulo químico.

Na primeira fase, quando o efeito do alucinógeno é ainda ameno, aparecem no campo visual pequenos elementos geométricos, coloridos e luminosos, chamados

10. Experimentei as gotas das folhas nos olhos e sonhei com desenho. Estava no entanto tão envolvida com a identificação de nomes e motivos dos desenhos coletados na época do experimento, que teria sonhado com desenho também sem gotas.

de fosfenas, que se juntam em padrões rotativos ou em forma de favo de mel, transformando-se em outros motivos à maneira de um caleidoscópio.

Na segunda fase, a pressão aumenta e o ritmo de rotação das imagens também. Os estímulos provocados pelo alucinógeno atingem nesta fase áreas maiores do cérebro, há um crescente envolvimento emocional e cerebral e cenas figurativas começam a aparecer: lembranças, criações imaginárias e sobretudo cenas nunca imaginadas ou vistas anteriormente. Esta é a viagem ou visão propriamente dita (Siegel, 1977:132-140; Reichel-Dolmatoff, 1978: 12-20, 43-140).

Siegel e outros afirmam que nenhuma destas fases é provocada necessariamente por alucinógenos. Existem outras técnicas para provocar EAC e visões, o que fica fartamente demonstrado nos fenômenos religiosos de todos os tempos e todos os lugares (veja p. ex. Lex, B., 1979:117-151; Winkelman, M., 1986:174-202; Bourguignon, E., 1974). As fases também não são necessariamente separadas. Muitas vezes os fenômenos figurativos da segunda fase continuam cobertos pelos desenhos geométricos da primeira.

É com base nos resultados deste tipo de pesquisas que se poderia perguntar se a diferenciação de gênero na modalidade de contato com o invisível entre os Kaxinawá seria comparável à distinção que Siegel faz entre os dois graus de intensidade de consciência alterada.

Gow, porém, critica essa abordagem por três motivos que já me perturbam desde o momento em que comecei a estudar o assunto e que considero cruciais na problematização do nosso objeto de pesquisa. Para começar, Gow critica a relação de causa-efeito proposta por Reichel-Dolmatoff e Gebhart-Sayer:

*" There is good evidence that the causal relation is in fact reverse, that the drug-induced experience of design is derivative from the experience of designs in every day vision. Indeed, while many peoples in Western Amazonia use ayahuasca, it is only for those peoples with an elaboration of design in their material culture that complex design forms part of visionary experience."*  
(Gow, 1988 : 24)

Gow sugere também que o uso extensivo da ayahuasca entre os povos da Amazônia ocidental poderia ter sua causa exatamente na qualidade desta de reproduzir desenhos culturalmente induzidos como experiência subjetiva. Concordo com a importância que Gow dá aqui ao papel da cultura na capacidade de percepção, mas é, de outro lado, inegável que a ayahuasca ajuda bastante nesta educação do olhar.

Estudos anteriores sobre a relação entre visões alucinogênicas e expressão artística já enfatizaram o papel da cultura na própria experiência e visão alucinógena,

sem por isso colocar a questão em termos de causalidade <sup>11</sup>. A aprendizagem do iniciante está exatamente na capacidade de ver o que tem que ser visto. Entre os Siona por exemplo, o aprendiz pede ao mestre xamã para mostrar-lhe suas visões, as do xamã:

*"Hallucinogenic visions have a shared cultural patterning to them, and it is the shared aspect of the experience that the novice must master" (Langdon, 1983:6).*

O canto do xamã fala de antemão sobre o que será visto durante a visão: os desenhos e os espíritos, donos dos desenhos. *"Thus, that which is supposed to be seen by the participants in the yagé visions is already familiar to them."* (Langdon, 1979:67) E o aprendiz não conhece os motivos somente de canções e de visões, conhece-os também porque estão presentes, desenhados, em vários objetos de uso diário.

Outro problema inerente à interpretação do alucinógeno como única fonte de inspiração para o desenho, é, segundo Gow, o fato de que, na maioria destas culturas, as mulheres desenhavam sem ter muito acesso à ayahuasca enquanto que os homens quase não desenhavam mas bebem-na. Para Gow, este fato é um argumento para sua tese que separa radicalmente a fonte de inspiração para a arte das mulheres, do mundo dos espíritos.

Não concordo com esta conclusão. *"Whatever the ultimate, mythological source"*, diz Gow, *"their immediate source is inside human society, they are women's thoughts"* (Gow, 1988: 24) <sup>12</sup>. Mostrarei adiante que esta origem mitológica continua atual ao nível do ritual de iniciação ao desenho para as mulheres. Acho que o que o próprio Gow coloca em rodapé está mais próximo da solução do problema :

*"The limited information available at the moment suggests that individual design classes in Amazonian complex systems may be conceived of as small fragments of the "total design" of such powerful supernaturals as the anaconda."* (Gow, 1988 : 31) <sup>13</sup>

Não separando a natureza do mundo espiritual, vemos que o problema, de saber se a inspiração para o desenho vem da pele da anaconda (sucuri) e de outros

11. Esta discussão acaba girando de novo ao redor da velha oposição cultura/natureza, criatividade/determinação; o que veio primeiro? Não se trata porém de ver na alucinação a origem do desenho, nem vice versa. A causalidade aqui não é diacrônica mas sincrônica. É a sincronicidade destes dois fenômenos que se reforçam mutuamente, que delinea um etos particular, o de uma visibilidade espiritual amazônica.
12. O problema é a distinção entre o profano e sagrado, uma distinção que não todas as culturas fazem tão claramente quanto a nossa. Na sua análise da arte alucinógena dos Siona, Langdon (1983) demonstra o mesmo: *"For the Siona there is no distinction between the sacred and the profane, and all that they do is linked to and dependent upon their conceptions of the supernatural."* (1983:4)
13. Os dados na etnografia sobre arte indígena, que apontam para esta hipótese não são mais tão escassos. Veja p.ex. Gallois (1988) para os Waiápi, Van Velthem (1984) para os Wayana-Aparai, Reichel-Dolmatoff (1978) para os Tukano, Roe (1982) e Illius (1987) para os Shipibo, Gow (1986) para os Piro etc. O fato de existir, em todas estas culturas, uma associação entre desenho e a sucuri, mostra que se trata de algo mais do que uma simbologia idiossincrática de uma cultura particular, trata-se de um dado transcultural amazônico, um símbolo chave da região.

animais *keneya* (com desenho), vistos na vida diária, ou da anaconda mítica, mãe do desenho e da ayahuasca, é nosso e não dos indígenas. O desenho reflete uma certa relação da mulher com o mundo da transformação e do *yuxin*, só que é outra que a dos homens que vêem *dami*, a natureza transformada em gente e eles em natureza.

A terceira e última crítica de Gow à abordagem de Reichel-Dolmatoff diz respeito à omissão, nesses estudos, do objeto que recebe ou não desenho. A dialética entre o elemento plástico, o suporte e sua superfície de um lado, e o elemento gráfico, o desenho de outro, é crucial para entendermos esta arte. Este aspecto foi geralmente negligenciado pelos antropólogos da área e é parte constitutiva da estética (uma característica da arte da pintura facial que não escapou à atenção de Lévi-Strauss (1958:269-294, 1955:174-203, 1989)). Reichel-Dolmatoff descreve o processo de aplicação do desenho como se fosse uma transposição automática sob inspiração da visão, sem diálogo com a matéria do suporte e da tinta. Esta omissão obscurece o processo artístico-criativo.

#### b. O *kene*.

A iniciação da mulher na arte do desenho está ligada à cobra como o é a iniciação do homem no uso do *nixi pae*. A pele da sucure contém todos os motivos, todos os desenhos da pele dos outros animais e os desenhos dos objetos fabricados pela mulher: os desenhos tecidos na rede, os desenhos das cestas e da cerâmica e os desenhos corporais, de jenipapo (*nane kene*). É esta unidade, diariamente tecida e desenhada pelas mulheres nos corpos e nas coisas, que os homens experimentam nas suas viagens alucinógenas à procura do saber e do poder xamânico, *muka*.

O acompanhamento ritual do processo de aprendizagem da adolescente tem dois momentos. O primeiro acontece com a ajuda do marido, logo depois do casamento, quando a recém-casada passa grande parte de seu tempo aprendendo a tecer desenhos complicados de preferência sua avó materna e o segundo sob os auspícios da mestre da aprendiz.

O rito do qual participa o esposo lembra o mito de Capistrano do homem que mata a sucure porque deseja ter seu couro. No caso do rito, o motivo da matança é a inspiração da mulher. O homem, ciumento, quer para sua mulher o que a cobra tem. Na noite de *Yube nawan buxka* (cabeça de *Yube* morto: lua nova), o casal vai para a floresta à procura da cobra com desenho (*dunu keneya*). O homem mata a cobra e a mulher leva o couro (*dunu bitxi*) para casa, cantando: "Cobra, ajuda para eu pegar olho de desenho, vou pegar *xamanti*, vou pegar *txede bedu*"<sup>14</sup>.

O couro é pendurado no alto do teto onde ninguém o veja, em cima do tear da mulher recém-casada. Não se pode apontar o couro com o dedo e perguntar "quem

---

14. "*Dunu dua waki / kene bedu en biai / xamanti en biai / txede bedu en biai / badi kedi badikedi / inka kene yukaiki*". (Teresa Huni Kuin).

é que matou esta cobra?". Isto provoca risco de vida, porque normalmente não se mata cobra. "Cobra é pajé (xamã), cobra é feliz". A mulher fala para o couro: "Que desenho bonito você tem *tsabe* (cunhada). Esta cobra é viva, vou desenhar também". A matança da cobra obriga o casal a jejuar:

"não come nada, nem carne, nem água, nem peixe. Come *mani xui* (banana verde), *tama paxa inu tsui* (amendoim cru e torrado) durante uma lua, três, quatro luas. Depois come *maka, anu, madi* (rato, paca, cutia), porque é isso que a cobra come, e toma *mabex* (caçuma) de mandioca, milho e amendoim".<sup>15</sup>

O momento ritual organizado pela mestre da jovem acontece também na floresta e igualmente em noite de lua nova. As duas mulheres vão para a floresta e a mestre espreme o sumo de três folhas nos olhos da moça, nos pulsos e debaixo dos braços. Estas folhas devem ajudar a moça a sonhar com desenho, o que aumentará sua capacidade de aprendizagem durante as horas que olha sua avó tecendo.

Uma das três folhas usadas, *bawe*, é uma folha bonita, verde escuro permeada por veias cor de vinho. Esta folha deu seu nome a um dos motivos básicos do estilo gráfico Kaxinawá (veja capítulo anterior). Além de *bawe*, usa-se a folha *dunu make* (cobra-piranha). O uso triplo da folha é interessante: serve para ver desenho, protege contra a sucuri (*dunuan keneya*, a dona do desenho) e é bom para matar jabuti. A terceira folha chama-se *manipei keneya* (folha de bananeira com desenho). Uma informante completou a lista com *dumu* (tabaco). Segundo esta informação, o sumo do tabaco seria misturado com o das três folhas e com um pequeno pedaço de couro da cobra, morto pelo esposo.

O rito de iniciação no desenho assemelha-se muito à iniciação masculina no xamanismo: jejum, canções, o domínio do *bedu yuxin* e a relação com a cobra-xamã: *Yube*. Neste contexto vale a pena notar a importância do nome da primeira mulher que aprendeu desenho com *Yube dunuan ainbu* (*Yube*(lua)-sucuri-mulher), que chamava-se *Muka*. Lembre-se que *muka* incorpora o poder e o segredo xamânico. *Yube* deu seu desenho a *Muka* que a olhou e a escutou, seu nome ao homem que a matou porque ficou com inveja da sua pintura. Significaria a posse, o saber fazer, do desenho uma partilha maior na identidade da mestre mítica que a conferida pelo nome? Ou expressaria este tratamento diferenciado de homem e mulher pela sucuri-xamã uma imposição desta da questão de gênero no contato com a *yuxindade*: *dami* versus *kene*?

---

15. Assim como, para que a mulher possa desenvolver a arte principal para seu prestígio, é preciso sacrificar a vida de uma cobra, para o homem ser bom caçador, ele precisa, uma vez na vida, matar uma cobra, da qual ele tem que comer a língua, seguindo igualmente um período de jejum. Veja também McCallum, 1989: 148, 153.



Vários nomes de motivos de desenho referem ao mundo dos *yuxin*, a animais poderosos e à cobra: na cerâmica a figura mítica *Basnem Pudu*<sup>16</sup> deu nome ao motivo *basnem pudu kene*; o *kamux kate* (costas de cobra venenosa), usado nas flechas, *dunu kate* (costas da cobra), *dunu kene* (desenho de cobra), *tutun sanká* (desenho na cabeça do jucuruju(cobra)), *dunu muta* (peito de cobra), *dunu mapu* (miolo de cobra), *kape hina* (costas de jacaré), *pisa xeta* (bico de tucano), *txinkeye bedu* (olho de *chiriclés*), *kanaxau hina* (cauda de um passarinho azul) De insetos: *nibu hina* (cauda de escorpião), *awa bena bena waki* (fazer borboleta grande, azul), *bawadu* (inseto verde) Os desenhos de onça são usados somente nos rostos dos homens e usam exclusivamente pontos, linhas quebradas e linhas inteiras (horizontais) como elementos básicos. São o *inu tae* (pata de onça), o *inu xutu tuia* (peito de onça), *inu inu wakini* (fazer onça, onça) e *inu betu* (testa de onça). Dois motivos de onça são usados pelas mulheres no estilo labiríntico: o *inu tae* (pata de onça) e *inu bixi* (couro de onça). O motivo de base, *txede bedu* (olho de maracanã), é relacionado à visão, percepção, domínio do *bedu yuxin*. Este pássaro, e outros do mesmo gênero, simboliza, ou é, o *yuxin* do olho. Um sonho indicador da morte iminente da pessoa é o maracanã, ou qualquer tipo de papagaio, saindo da pupila e voando para o céu: seu *bedu yuxin* saiu para sempre. A pessoa vai morrer.

Uma característica crucial dos *yuxin kuin* que aparecem na visão de *nixi pae*, é sua qualidade *keneya* (com desenho). O desenho não somente protege e chama a atenção para a formação humana. Ele é também um veículo para reconhecer o caráter *huni kuin* (gente nossa) entre os *yuxin*: desenhos aparecem no umbral de transformações de formas e de visibilidade (também entre os Piro. Veja Gow, 1988). O desenho traça caminhos para o outro lado, como fazem certos cheiros e certos sons: gritos e assobios que podem ser tanto de animais, quanto de gente ou de *yuxin*.

A relação entre o desenho e a cosmovisão (percepção de mundo) xamânica está também no próprio estilo da arte gráfica Kaxinawá (veja capítulo sobre análise formal do estilo): os desenhos não se encaixam na superfície. O objetivo não é de organizar o motivo dentro do espaço do suporte. Sempre o desenho fica em aberto, sugere continuidade além dos limites do suporte, quer seja um tecido, uma panela ou um rosto. É um recorte no desenho infinito que cobre os corpos do universo como uma pele, visualizando a unidade de essência, *yuxin*, que une as coisas, ou, em outras palavras, o que dá no mesmo, são os desenhos da pele da sucuri, dona do desenho.

O desenho é uma camada ao mesmo tempo protetora e de ligação do que está dentro com o que está fora. É como a pele do corpo e as paredes da casa, é como o útero e a placenta: o limite, o lugar de transição, onde o familiar e o estranho se tocam. Ao contrário dos homens que mantêm uma relação de confronto, conflito e

16. *Basnem Pudu*, a aranha *yuxin* que viveu durante um tempo entre os seres humanos, ensinando as mulheres a fiar e tecer, e que, quando grávida foi comida pelo Inca. Outra versão do mito conta que *Basnem Pudu* abandonou os humanos por causa de fofocas. As mulheres, não entendendo a técnica de fiar e tecer da aranha, disseram que *Basnem* estava comendo todo seu algodão em vez de trabalhar. Uma fofoqueira informou *Basnem Pudu*, que, ofendida, sumiu para sempre.

perigo com os *yuxin*, as mulheres trabalham o lado contemplativo da atividade espiritual, tecendo a continuidade da aliança.

No período do rito de pegar desenho, a mulher passa horas olhando como sua avó tece. A avó trata sua neta regularmente com banhos de folhas para aumentar a concentração e ensina os *pakadin*, canções com os nomes dos desenhos que a jovem mulher tem que saber tecer e desenhar. Gravei umas destes canções mas foi impossível chegar a uma tradução satisfatória (em parte porque não é a língua comumente falada que se canta). Uma destas canções é uma lista de nomes (entoado em alta velocidade), entre os quais reconheci vários por conhecer o desenho com esse nome.

Um trabalho de levantamento integral das letras dos *pakadin* de cada metade (*banu*, *inani*), de cada ritual (canta-se *pakadin* no *txidin* e no *nixpupima*), comparado com todos os motivos em todos os suportes (pintura facial, corporal, na cerâmica, na tecelagem e na cestaria), poderia lançar luz sobre o atual enigma do desenho como marca de identidade diferenciadora dentro da comunidade em termos da simbologia relacionada às metades, se os pássaros, donos de motivos específicos, forem simbolicamente ligados a metades. (Uma pesquisa que espero poder desenvolver em breve).

Por exemplo, pode-se considerar o gavião real como associado à metade *inu*. Uma frase do canto das mulheres no *nixpupima* (McCallum, 1989:148) diz: "*Nawa tete bake kenedau ikaii txede bedu inanwe*". (Filho do gavião real vai pegar remédio de desenho e dá-me olho de periquito). Assim somente a mulher *inani* poderia desenhar e somente o homem *inu* ser desenhado com *txede bedu*. E este não é o caso. O *txede bedu* é um motivo (muito frequente), usado por todo mundo. Além disso, se a regra fosse rígida, mulheres nunca pintariam seus maridos e somente seus irmãos, o que também não é o caso.

Quando uma mulher pinta alguém, ela pergunta "*hawa kene apa?*" (Qual desenho faço?), o que mostra a liberdade de escolha no desenho. Uma canção do *txidin* "cantada por muitas mulheres *huni kuin* juntas para aprender muitos desenhos" (Agosto) começa da mesma maneira:

"*hawa kene apa, hawa kene apa, eeee* (que desenho pego?), *besti besti apa, eee, e, besti besti apa, eee* (só pega um, só pega um) *kenedan mani e e* (juntar desenho), *kenedan mani e e*, *kene aku keneki* (desenha muito desenho), *kene katisxinanki* (quero aprender desenho), *ee ee, betsa bemu taema* (não quero começar a esquecer de novo), *hidi xanun mani ke eee, hidixanun manike, banu abu mani ke e e, kene aku keneki, kene aku keneki* (desenha muito desenho), *xei bai apae* (pega caminho de formiga), *e e, (...), kenekatisxinanki* (quero aprender desenho), (...) *xamanti apa* (pega xamanti) *e e e, xamanti apa, duni duni apa e e e* (pega o rio), *duni duni apae, xena xaka apae* (pega pele de lagarto), *xena xaka apa, umin kene apa* (pega *umin*, desenho tecido em branco (negativo)(...) *hawa kene apa e e e, hawa kene apa* (que desenho pego?) *xei bai apae e e, xei bai apae, xena xaka apae* (repetição), *txede bedu apae* (pega olho de periquito), *e e, txede bedu apa, xapu buxe apa* (pega semente de algodão), *xapu bexu apae, kene aku keneki* (desenha muitos desenhos (...)) *hawa kene apae,*

*hawa kene apae (...)* (quatro vezes: que desenho faço) *kuma tae apa e e e* (pega pé de nambu) (...) *maemuxa apae e e e* (pega espinho) (...)

Vários dos motivos de que fala esta canção já são conhecidos (veja análise formal): *xamanti*, *txede bedu*, *xapu buxe*, *maemuxa*. O *xena xaka* é desenhado na concha para tomar *nixi pae* para ter visões com lagarto. O *xapu buxe* e *kuma tae* são desenhos usados na testa de meninas e meninos respectivamente (nunca em adultos)<sup>17</sup>. O "semente de algodão" para aprender a tecer bem e o "pé de nambu" para correr ligeiro, duas qualidades importantes na construção de gênero (motivos usados no *nixpupima* mas também em dias comuns sem festa). O termo *bai* (caminho) e *duni* (rio) são muito usados na descrição de um desenho. O estilo *kene*: caminhos enquadrados nas paredes do labirinto.

Em outra canção, desta vez numa aula privada:

*"xunu kene detia wakinan* (faço desenho de sumaúma, amarrado), *txedebedu wakinan*, *xena xaka wakinan*, *xapu buxe wakinan*, *awa bena bena wakinan* (um tipo de inseto), *dacibi en bake kenemiski* (pintava sempre meus filhos com estes desenhos), *nibu hina hina wakinan* (faço cauda de escorpião), *xamanti bai xamanti akinan*, *nawan kene*, *kape kene* (desenho de jacaré), *xunu kene txamia wakinan* (faço desenho de sumaúma, unido)". (Teresa)

---

17. O repertório de desenhos usados em crianças inclui além destes dois, o *bixi* (estrela), chamado às vezes de *yaminawa kene* (desenho de Yaminawa). Não pude verificar ainda (e pretendo fazê-lo em breve) se este desenho ocorre mesmo entre os Yaminahua ou se é um nome que se refere aos Yaminawá como o *nawan kene* se refere aos estrangeiros e *yuxin*. Outro desenho, usado somente em crianças, é o *pei* (folha), igualmente *yaminawa kene*, e o *huinti* (coração), *yaminawa kene*.

#### 4. Conclusão

A arte gráfica *kene* é ligada à identidade feminina, construída pelos papéis sexuais, de um lado, e ao xamanismo de outro. A mulher articula através do desenho uma relação específica com o mundo natural, cultural e sobrenatural, de acordo com a divisão social básica da sociedade Kaxinawá: a divisão entre e complementaridade dos sexos.

Algumas associações nos nomes dos motivos revelam a significação do *kene* enquanto linguagem visual que une as esferas de experiência e produção especificamente femininas. Há uma ligação simbólica entre a função do útero e da placenta, no interior dos quais a substância é transformada na forma fixa, lisa e perfeita do nenê, e o pano que, na função de rede, *haxkanti* (para carregar nenê) ou *cushma*, envolve o corpo encolhido no seu interior. Por isso não me parece uma mera coincidência que o verbo "tecer desenhos" (*xankeinkiki*), tenha em sua raiz a palavra 'útero' (*xankin*). Também chamou-me a atenção o nome de um motivo muito frequente *xamanti*. Esta palavra é composta por *xaman* (placenta) e *-ti* (lugar onde se põe algo).

O desenho e o tecido desenhado fixam e realçam a forma sobre a qual são aplicados e pertencem a um conjunto de coisas femininas, como a panela no interior da qual a substância crua (como o sangue no útero) é transformada em algo novo: comida. O desenho está relacionado à fabricação de novos corpos, marca o fim deste processo lento de dar a forma particular da cultura *huni kuin* às coisas e às pessoas e aparece por isso sempre em situações onde se quer enfatizar a novidade e a beleza da forma.

Além de relacionado ao mundo feminino, o *kene* está explicitamente ligado ao *bedu yuxin* (*yuxin* do olho); não é uma arte "profana", com intenções exclusivamente sociais e culturais, sem preocupação com as relações com o mundo dos *yuxin*. Neste sentido meu argumento se opõe à uma tendência de criar um novo dualismo que liga a mulher à arte social e cultural (dominada pelo *baka yuxin* (*yuxin* da sombra)) e o homem à arte espiritual, natural e sobrenatural (dominado pelo *bedu yuxin*).

Enfatizar o caráter social e cultural da arte feminina, em oposição à preocupação com o mundo espiritual, é supor que a distinção entre o profano e o sagrado entre os indígenas tivesse a mesma importância que tem na sociedade ocidental. Isto não me parece ser o caso. O sagrado e o ritual permeiam a vida diária, o que faz com que não se meça a participação feminina na esfera do sagrado somente a partir do seu papel ativo em rituais públicos. (Um bom exemplo da presença do lado espiritual da realidade em atividades diárias femininas é o trabalho de C. Hugh-Jones, 1977).

Como deve ter ficado claro no decorrer do texto, a clássica associação do feminino com o lado "natural" da vida humana (através da fertilidade), e o masculino com o lado "cultural", não faz sentido entre os Kaxinawá, nem o contrário. Esta preocupação em separar o cultural do natural e associar a questão de gênero a estas

categorias pareceu-me ausente do discurso Kaxinawá sobre gênero. (Para textos que se referem a essa discussão, veja Ortner e Whitehead, 1981 e Rosaldo, 1974).

O dualismo entre o interior (o social) e o exterior (floresta, espíritos, estrangeiros), porém, parece-me uma categoria central no pensamento Kaxinawá. O interior e o exterior, no entanto, não são nitidamente separados. Para fabricar a forma humana, as mulheres transformam os materiais, que os homens e elas mesmas trazem de fora, em algo de dentro. A diferença entre os papéis sexuais está no grau de contato com o exterior que seu trabalho exige (e este é bem maior para o homem que para a mulher) e na modalidade de relação, no tipo de transformação que ambos os sexos provocam e sofrem nos vários domínios da vida.

O processo feminino é *ba* : cozinhar, criar, parir, domesticar, estilizar. Traduzir os *yuxin* em desenho? O processo masculino é *dami*: dar forma de gente à bola de sangue coagulado, pelo sêmen, no útero da mulher, transformar e ser transformado. Os homens são transformados pelas forças de fora e têm que tentar salvar o corpo, não perder a alma, e voltar para o interior, inteiros, com caça e com conhecimentos.

São os dois lados do mesmo poder xamânico de transformação, que é hermafrodita: ambos, o *dami* e o *kene*, pertencem à cobra. Esta mesma complementaridade dos gêneros está no *ba* e *dami* da reprodução; duas maneiras de transformar os fluidos sexuais num feto. A mãe primordial, *Nete bekun* (*Nete* a cega) era pajé também, porque se auto-fertilizou, cuspiu no seu próprio ventre: dominou tanto o *dami*, quanto o *ba*, era andrógena.



## B I B L I O G R A F I A

- Abelove, J., & Campos, R. 1981. *Infancy related food taboos among the Shipibo*. -WPSAI No3. 174-176.
- Arte e corpo. Pintura sobre a pele e adornos de povos indígenas brasileiros*. 1985. Catálogo do VIII Salão Nac. de Artes Plásticas. Mec/Funarte. RJ.
- Aquino, Terri Valle de. 1977. *Kaxinawá: de seringueiro "caboclo" a peão "acreano"*. Universidade de Brasília. Tese de mestrado.
- d'Ans, A.M. 1982. *L'Amazonie Péruvienne Indigène*. Paris.
- (1983)ms *La Parenté et le Nom: sémantique des dénominations interpersonnelles des Cashinahua*. (Publicado em espanhol em 1983 -A. Corbera (ed.)).
- Arnheim, R. (1954) 1986. *Arte & Percepção. Uma psicologia da visão criadora*. São Paulo
- D'Azevedo, W. 1958. *A structural approach to aesthetics*. -American Anthropologist 60. 702-714.
- Baer, G. 1978. *Masken der Piro, Shipibo und Matsigenka, Ost-Peru*. 100-115.
- Barth, F. (1969) 1976. *Los grupos étnicos y sus fronteras*. México.
- Barthes, R. 1980. *La chambre claire*. Gallimard-Le Seuil. Paris.
- Basso, E. *The implications of a progressive theory of dreaming*. -Tedlock (ed.). 86-104.
- Bastos, R.J. de Menezes. 1978. *A Musicológica Kamayurá: Para uma Antropologia de Comunicação no Alto Xingu*. Brasília.
1985. *O payemeramaraka Kamayura. Uma contribuição à etnografia do xamanismo no Alto Xingu*. -Revista de Antropologia. Vol.27/28.USP. São Paulo. 139-178.
1989. *A festa da Jaguatirica: Uma partitura crítico-interpretativa*. Tese de Doutorado, USP. São Paulo.
- (no prelo, 1991) *Música nas Terras Baixas da América do Sul: uma reflexão preliminar a partir do estudo da epopéia Xinguana, variante Kamayurá (Tupi-Guarani) do Yawari*.
- Bertrand-Rousseau, P. 1986. *La concepción del hombre entre los Shipibo*. -Anthropológica No.4. 92-114. Universidad Catolica Lima.
- Boas, F. (1928) 1955. *Primitive Art*. Dover publications. EUA.
- Bourguignon, E. 1974. *Culture and the varieties of consciousness*. An addiso-Wesley module in Anthropology. No.47.

- Brown, T., & Wallace, P. 1980. *Physiological Psychology*. Internacional Editon.
- Brunelli, G. 1988. *Maîtres de l'invisible. Notes et réflexions sur le chamanisme tupi-mondé*. -Recherches Amérindiennes au Québec. Vol.XVIII. No.2-3.
- Cabral, Montserrat e Monte (eds.). 1987. *Por uma educação indígena diferenciada*. Fundação Nacional Pró-Memória, Brasília.
- Capistrano de Abreu, J. (1914) 1941 (2a ed.). *Rã-txa hu-ni-kui ~: A Língua dos Caxinauás do rio Ibuagú*.
- (1911-12) 1969 (2a ed.). *Os caxinauás. -Ensaio e Estudos (Crítica e História)*. 3a serie:174-225.
- Camargo, E. 1987. *Esquisse linguistique sur le Kashinawa, langue de la famille Pano*. Dissertação Paris-Sorbonne.
1989. 1/10. *Cozinha Kashinawá: uma alternativa alimentar*. -Gazeta do povo. Curitiba.
1990. *Sugestão para uma proposta de grafia unificada do hantxa kuin. Relatório Técnico de Pesquisa de campo*. Museu Nacional. Rio de Janeiro.
- Carneiro, R. 1964. *The Amahuaca and the Spirit World*. -Ethnology, vol.III/1. 9-11.
1974. *Hunting and Hunting magic among the Amahuaca of the Peruvian Montaña*. -Lyon (ed).
- Carvalho, J.B. 1931. *Breve notícia sobre os indígenas que habitam a fronteira do Brasil com o Peru*. -Boletim do Museo Nacional VII, No.3. 225-256, RJ.
- Carvalho, J.B., & Sobrinho, M.M. 1929. *Os Caxinauás*. Rio de Janeiro.
- Chandless, W. 1866. *Ascent of the River Purus*. -JRGS 35. 86-118.
1867. *Notes on the River Aquiry, the principal Affluent of the River Purus*. -JRGS 35. 119-28.
1869. *Notes of a Journey up the River Juruá*. -JRGS XXXIX. 296-311.
- Charbonnier, G. 1961. *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Plon. Paris.
- Chaumeil, J-P. 1983. *Voir, Savoir, Pouvoir: le chamanisme chez les Yagua du Nord-Est péruvien*. Paris.
- Clastres, P. (1963) 1974. *Guayaki Cannibalism*. -Lyon (ed.). 309-321.
- Cohen, B. 1979 (ms). *Biochemical determinants of visual phenomena in the amazonian yagé ceremony*.
- Colson, A.B. 1976. *Binary oppositions and the treatment of sickness among the Akawaio*. Social Anthropology and Medicine. Academic press. Loudon (ed.). New York. 422-499.

- CPI Acre. 1983. *Cartilha do índio seringueiro*.
1984. *Estórias de hoje e de antigamente dos índios do Acre*. O jacaré serviu de ponte. Lindenberg Monte, N. (ed.).
1985. *Fábrica do índio*.
1986. *Escolas da Floresta*.
1989. *Cartilha Kaxinawá: Hãtxa Huni Kuin*.
- Coelho, V. P. (ed.). 1976. *Os Alicinógenos e o Mundo Simbólico*. Editora USP. São Paulo.
- Costa, M.H. Fénelon. 1986. *O sobrenatural, o humano e o vegetal na iconologia Mehináku*. -Suma 3. 239-264.
1988. *O mundo dos mehináku e suas representações visuais*. CNPq, UFRJ, UnB.
- da Cunha, Euclides. (1909) 1986. *O Rio Purus. -Um paraíso Perdido*. Petrópolis.
- Dawson, A. 1975. *Graphic Art and Design of the Cashinahua*. -Dwyer (ed.).
- DeBoer, W.R. & Raymond, J. Scott. 1987. *Roots Revisited: The Origins of the Shipibo Art Style*. -*Journal of Latin American Lore* 13 (1). 115-132.
- Der Manderosian, A., Kensinger, K. et al. 1970. *The Use and hallucinatory Principles of a Psycho-active Beverage of the Cashinahua Tribe*. -*Drug Dependence* 5. 7-14.
- Deshayes, P. 1986. *La manera de cazar de los Huni Kuin: Una domesticación silvestre*. -*Extracta*, No.5 (CIPA, Lima).
- Deshayes, P. e Keifenheim, B. 1982. *La conception de l'Autre chez les Kashinawa*. Tese de doutorado, Université de Paris VII.
- Dole, G. 1974a. *Endocannibalism among the Amahuaca Indians*. -Lyon (ed.).
- 1974b. *The Marriages of Pachó: A Woman's Life among the Amahuaca*. -Mateson (ed.).
- Dorta, S. 1986. *Plumária Borôro*. -Suma 3. 227-238.
- Douglas, M. (1966) 1976. *Pureza e Perigo*. Perspectiva. São Paulo.
1970. *natural symbols*.
- Dumont, L. 1953. *The Dravidian Kinship Terminology as an Expression of Marriage*. -*Man* 53. 34-39.
1975. *Dravidien et Kariera. L'alliance de mariage dans l'Inde du Sud, et en Australie*. Mouton. La Haye. Paris.
- Dwyer, J.P.(ed.). 1975. *The Cashinahua of Eastern Peru*. Haffenreffer Museum of Anthropology.
- Edwards, B. (1979) 1984. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Ediouro. Rio de Janeiro.
- Eliade, M. 1968. *Le chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Payot. Paris.

- Erikson, P. 1986. *Altérité, Tatouage et Anthropophagie chez les pano: La Belliqueuse Quête du Soi*. Journal de la Société des américanistes LXXII. 185-209.
- 1987a. *Bats-moi, mais tout doucement*. -L'Univers du Vivant No.20. 99-115.
- 1987b. *De l'appropriation à l'approvisionnement: chasse, alliance et familiarisation en Amazonie indigène*. -Techniques et Culture, 9. 105-140.
- 1988a. ms. *Dans ma langue mais pas dans ma maison*.
- 1988b. *Les matis de la tête aux pieds et du nez aux fesses*. -L'Ethnologie. 287-295.
- ms. *Les ornements Matis: prolongements de la physiologie, préludes à la cosmologie*.
- 1988c. *How Crude is Mayoruna Pottery?* -Journal of Latin American Lore.
- Fields, H., & Merrifield, W. 1980. *Mayoruna (Panoan) Kinship*. -Ethnology 19. 1-28.
- Fischer, J. (1961) 1971. *Art Styles as Cognitive Maps*. -Otten (ed.).
- Francastel, P. 1968. *Esthétiques et Ethnologie*. -Ethnologie Générale. Gallimard. Paris.
- Franch, J.A. 1982. *Arte y Antropología*. Alianza Forma. Madrid.
- Freud, S. (1900). *The Interpretation of Dreams*.
- Furst, P. (ed.). 1972. *The Flesh of the Gods: The Ritual Use of Hallucinogens*. New York, Washington.
- Gallois, D. Tilkin. 1984/85. *O pajé Wayãpi e seus espelhos*. -Revista de Antropologia 27/28. São Paulo. 179-196.
1988. *O movimento na Cosmologia Waiãpi: criação, expansão e transformação do universo*. Tese de doutorado. USP. São Paulo.
- Galvão, E., & Oliveira, A. de. 1969. *A cerâmica dos índios Juruna*. -Boletim do Museu Goeldi. Belém.
- Gebhart-Sayer, A. 1984. *The Cosmos Encoiled: Indian Art of the Peruvian Amazon*, New York. Center for Inter-American Relations.
- 1985a. *Some Reasons why the Shipibo-Conibo retain their Art*. 45 th. Internacional Congress of Americanists, Bogotá.
- 1985b. *The Geometric Designs of the Shipibo-Conibo in Ritual Context*. -Journal of Latin American Lore, Vol.XI, No.2. 143-175, San Francisco.
1986. *Una terapia estética: los diseños visionarios del ayahuasca entre los shipibo-conibo*. -America Indígena XLVI. 189-218.
- Geertz, C. (1973) 1978. *A Interpretação das Culturas*. Zahar.
- (1976). *L'Art en tant que système culturel*. - (Local Knowledge). Na tradução francesa. 119-151.
- Gennep, A. Van. (1909) 1960. *The Rites of Passage*. Grait Britain.
- Goldman, I. 1963. *The Cubeo: Indians of the Northwest Amazon*. Urbana.

- Gombrich, E.H. 1979. *The Sence of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*. Phaidon, London.
- Gow, P. 1988. *Visual Compusion: Design and Image in Western Amazonian Culture*. -Revindi. 19-32.
- s.d. *The Sun*.
- s.d. *Could Sangana read? Graphic Systems, Language and Shamanism among the Piro* (E. Peru). -(Revindi).
- s.d.(rough draft). *Piro Visual Culture*.
- s.d.(rough draft). *The Surface of Representation: How the Native people of the Bajo Urubamba Reacted to the Production of Herzog's Fitzcarraldo*.
- Graburn, N. (ed.) 1976. *Ethnic and Tourist Arts*. The University of California Press.
- Gregor, T. 1977. *Mehinaku: The Drama of Daily Life in a Central Brazilian Village*. University of Chicago press, Chicago.
1985. *Anxious Pleasures. The Sexual Lives of an Amazonian People*. Chicago.
- Grof, S. 1977. *The Implications of Psychedelic Research for Anthropology: Observations from LSD Psychotherapy*. -Lewis, J. (ed.). Academic Press. New York.
- (1985) 1987. *Além do Cérebro. Nascimento, Morte e Transcendência em Psicoterapia*. São Paulo.
- Guia Prática de Antropologia. (Trad. do Inglês) 1973, Cultrix. São Paulo.
- Halifax, J. 1982. *Shaman. The Wounded Healer*. Thames & hudson. London.
- Harner, M. 1973. *Common Themes in South American Indian Yagé Experiences*. -Harner, M. (Ed.). *Hallucinogens and Shamanism*. 155-175. New York.
1974. *The Sound of Rushing Water*. -Lyon (ed.).
- Haselberger, H. 1961. *Method of Studying Ethnological Art*. -Current Anthropology. Vol.2. No.1.
- Hugh-Jones, C. 1979. *From the Milk River: Spatial and Temporal Processes in North-west Amazonia*. Cambridge Studies in Social Anthropology, No.26. Cambridge.
- Hugh-Jones, S. 1979. *The Palm and the Pleiades: Initiation and Cosmology in North-west Amazonia*. Cambridge Studies in Social Anthropology, No.24. Cambridge.
- Hvalkof, S. & Aaby, P. 1981. *Is God an American: an anthropological perspective on the SIL*. IWGIA.
- Illius, B. 1987. *Ani Shinan: Schamanismus bei den Shipibo-Conibo (Ost-Peru)*. Tübingen.
- Jacobs, B. 1987. *How Hallucinogenic Drugs Work*. -American Scientist, Vol.75. 386-392.
- Jopling, C. (ed.). 1971. *Art and Aesthetics in Primitive Societies*. New York.



- Jung, C.G. 1948. *General aspects of Dream Psychology*. -Collected Works, vol.8. Trad. Port.: (1928.-Energetik der Seele. Zurique) *A psicologia do sonho*. (1931.-Wirklichkeit der Seele. Zurique) *Utilização prática da análise onírica. Introdução à psicologia analítica. 3a. parte: Sonhos*.
- Kalweit, H. (1984) 1988. *Dream Time and Inner Space. The World of the Shaman*. Boston & London.
- Kensinger, K. (ed). 1978-. (Series) *Working Papers on South American Indians (WPSAI)*
- Kensinger, K. 1973. *Banisteriopsis Usage among the Peruvian Cashinahua*. -Harner (ed.)
1974. *Cashinahua Medicine and Medicine Men*. -Lyon (ed.).
1975. *Studying the Cashinahua*. -Dwyer (ed.)
1977. *Cashinahua Notions of Social Space Time and Social Space*. -Kaplan (ed.).
1980. *The Dialectics of Person and Self in Cashinahua Society*. Symposium AAA. Washington D.C..
1981. *Food Taboos as Markers of Age Categories in Cashinahua Society*. WPSAI 3:157-172.
- 1984a. *An Emic Model of Cashinahua Marriage*. -Kensinger (ed.)
- 1984b. *Sex and Food: Reciprocity in Cashinahua Society?* WPSAI 5:1-3.
- 1985a. *Cashinahua Siblingship*. WPSAI 7:20-25.
- 1985b. *Panoan linguistic, Folkloristic and Ethnographic Research: Retrospect and Prospect*. -South American Indian Languages. Retrospect and Prospect. Klein, H., & Stark, L. (eds.).
- 1986a. *When a Turd flotes by: Cashinahua Methaphors of Contact*. AAA Symposium.
- 1986b. *Invisible People: Ostracism in Cashinahua Society*.
1987. *Bawdy Rituals and Cashinahua Sexual Stereotypes*. AAA Symposium.
1988. *Why bother? Cashinahua Views of Sexuality*. AAA Symposium.
- s.d. *Hunting and Male Domination in Cashinahua Society*.
- s.d. *Leadership and Factionalism in Cashinahua Society*.
- Kracke, W. 1979. *Dreaming in Kagwahiv: Dream Beliefs and their Psychic Uses in an Amazonian Indian Culture*. -Psychoanalytic Study of Society 8. 119-71.
1982. *He who dreams: The nocturnal Source of Transforming Power in Kagwahiv Shamanism*. Paper 44th International Congress of Americanists, England (a ser publicado em Langdon (ed.) (1991)).
- 1987a. *Myths in dreams, thought in images: an Amazonian contribution to the psychoanalytic theory of primary process*. - Tedlock (ed.). 31-54.
- 1987b. *"Everyone Who dreams has a Bit of Shaman": Cultural and personal Meanings of Dreams- Evidence From the Amazon*. -psychiatr. Journal Ottawa. Vol.12. No.2.

- Krippner, S. 1985. *Psychedelic Drugs and Creativity*. -Journal of Psychoactive Drugs. Vol.17(4). 235-245.
1986. *Dreams and the Development of a Personal Mythology*. -The Journal of Mind and Behaviour. Vol.7, No2&3. 449-461.
1987. *Dreams and Shamanism*. -Shamanism. Nicholson, S. (ed.). 125-132.
- Langdon, E. J. 1979a. *The Siona Hallucinogenic Ritual: It's Meaning and Power*. -Understanding Religion and Culture. Morgan, H. (ed.). Washington D.C.
- 1979b. *Yagé among the Siona: Cultural Patterns in Visions*. -Spirits, Shamans, and Strars. Brownman,D., & Schwatz, A. (ed.).
- 1979c. *Siona Clothing and Adornment, or, you are what you Wear*. -Cordwell e outros (eds.).
1983. *Dau: Power and Authority in Siona Religion and Medicine*. XIth. Intern. Congress of Ethn. and Anthropol. Sciences. Vancouver.
1985. *Power and Authority in Siona Political Process; The Rise and Demise of the Shaman*.- Ehrenreich, J. (ed.).
1986. *Las clasificaciones del Yage dentro del Grupo Siona: Etnobotánica, enoquímica e historia*. -América Indígena. Vol. XLVI, No.1. 101-115.
- 1988a. *Xamanismo como a história da antropologia*. XIIth. Intern. Congress of Anthr. & Ethnol. Sciences. Iugoslavia.
- 1988b. *Interethnic Processes affecting the Survival of Shamans*. 46th. Congress of Americanists. Amsterdam.
1989. *Shamanism as the History of Anthropology*. -Hoppál,M., & Sadovsky,O. von. (ed.).
- (no prelo) *La historia de la conquista de acuerdo con los indios Siona del Putamayo*.
- (no prelo) *A cultura Siona e a experiência alucinógena*.
- Langer, S. (1942) 1971. *Filosofia em nova chave*. Perspectiva. São Paulo.
- (1953) 1980. *Sentimento e Forma*. Perspectiva. São Paulo.
- L'Art de la plume, indiens du Brésil*. 1985. Genève, Paris. Schoepf, D.(ed.).
- Lathrap, D. 1965. *Shipibo Tourist Art*. -Graburn (ed.).
- (1970) 1975. *O alto Amazonas*. Lisboa.
- Lathrap,D., Gebhart-Sayer,A.,& Mester, A. 1985. *The Roots of Shipibo Art Style: Three Waves on Imiriacocho or there were "Incas" before the Incas*. -Journal of Latin American Lore 11(1). 31-119.
- & Myers, T. 1987. *Further Discussion of the Roots of the Shipibo Art Style: A Rejoinder to DeBoer and Raymond*. -Journal of Latin American Lore 13 (2). 225-271.

- Lévy-Strauss, C. 1955 (1973). *Tristes Tropiques*. Plon. Paris. ✓
- 1958 (1974). *Anthropologie Structurale*. Plon. Paris.
1962. *La Pensée Sauvage*. Plon. Paris.
- 1964, 1967, 1968, 1971. *Mythologiques* \*, \*\*, \*\*\*, \*\*\*\*.
1973. *Anthropologie Structurale Deux*. Plon Paris.
1979. *La voie des masques*. Plon. Paris.
1985. *La potière jalouse*. Plon. Paris.
1989. *Des symboles et leurs doubles*. Plon. Paris.
- Lewis-Williams, J.D., & Dowson, T.A. 1988. *The Signs of All Times. Entoptic Phenomena in Upper Paleolithic Art*. -Current Anthropology. Vol.29.No.2. 201-245.
- Lex, B. 1979. *The Neurobiology of Ritual Trance*. -d'Azuili, E. e outros (ed.). Columbia University Press. New York.
- Lindenberg Monte, N. e outros 1987a. *Educação de mulheres índias*. Projeto Educação Indígena "uma experiência de autoria". Convênio FUNAI- CPI-Acre.
- 1987b. *Moitará. Arte Kaxinawá-Acre*. FUNAI. Veja também edições CPI-Acre.
- Luna, L.E. 1989. *Análisis iconográfico del mundo subaquático en la obra del pintor y ex-curandero amazónico peruano Pablo Amaringo*. -Revindi. 13-31.
- Luria. 1973. *The Working Brain*. Basic Books. New York.
- Lyon, P. 1974. *Native South America: the Ethnology of the Least Known Continent*. Boston.
- Maquet, J. 1979. *Introduction to Aesthetic Anthropology*. Malibu.
- Matthiasson, C.J. (ed.). 1974. *Many Sisters: Women in Cross-Cultural Perspective*. New York.
- Mauss, M. (1950) 1974. *Sociologia e antropologia*. 2vol. EPU-EDUSP. São Paulo.
- Maybury-Lewis. (1974) 1984. *A sociedade Xavante*. Rio de Janeiro.
- McCallum, C. 1988. *Cashinahua Political Oraty and Kinship*.
1989. *Gender, Personhood and Social Organization amongst the Cashinahua of Western Amazonia*. Tese de doutorado. London School of Economics. University of London.
- 1989 (no prelo). *Our own Incas: the Cashinahua in History*.
1990. *Language, Kinship and Politics in Amazonia*. -Man (NS) 25. 412-433.
- Meggers, B. 1971. *Amazonia. Man and Culture in a Counterfeit Paradise*. University of California. Los Angeles.

- Melatti, J.C. 1977. *Estrutura social Marubo: um sistema australiano na Amazônia*. -Anuário Antropológico 76. 83-120.
1983. *Os padrões Marubo*. -Anuário Antropológico 83. 155-198.
1985. *A origem dos Brancos no mito de Shoma Wetsa*. -Anuário Antropológico 84. 109-173.
1989. *Dos alicerces somáticos das culturas Pano considerados por elas próprias*. Trabalhos de Ciências Sociais. Série Antropologia No.78.
- Melatti, J.C., & Montagner Melatti, D. 1986. *A maloca Marubo: Organização do espaço*. -Revista de Antropologia 29.41-55.
- Métraux, A. 1941. *Religion and Shamanism*. -Steward, J. (ed.) Handbook of South American Indians.
1948. *Tribes of the Juruá-Purus Basin*. -Steward, J. (ed.).
1961. *Les Incas*. Seuil. Paris.
- Mills, G. 1971. *Art: An Introduction to Qualitative Anthropology*. -Jopling (ed.).
- Ministerio de Educación - República Peruana & SIL. 1980a. *Xenipabu miyuí*. (C.L.I.S.:Cashinahua No.2).
- 1980b. *Ixan: Cuento de los antepasados*. (C.L.I.S.: Cashinahua No.3).
- Montag, R. Montag, S., & Torres, P. 1975. *Endocanibalismo Fúnebre de los Cashinahua*. ILV, Yarinacocha (Datos Etno-Linguísticos No.45).
- Montag, S. 1981. *Diccionario Cashinahua* (2 Vols.) M.E.P. & ILV, Yarinacocha.
- Montagner, D. 1977. *Cerâmica Marubo*. -Cultura 25. MEC, Brasília. 70-77.
- Müller, R. 1976. *A pintura do Corpo e os Ornamentos Xavante*. Dissertação de mestrado. Unicamp.
1983. *Abstração Geométrica na Pintura indígena*. Catálogo da expos. do MAC/USP. São Paulo.
1990. *Os Asuriní do Xingu. História e Arte*. Unicamp. Campinas.
- Munn, N. 1973. *Walbiri Iconography: Graphic Representation and Cultural Symbolism in a Central Australian Society*. Cornell University Press, Ithaca and London.
- Murray, V.W. 1986. *Máscaras. Objetos rituais do Alto Rio Negro*. -Suma. Vol.3. 58-65.
- Myers, T. 1975. *Panoans of the river and of the forest: an historical perspective*. 74th. Annual Meeting of the American Anthropological Association.
- Naranjo, C. 1973. *Psychological Aspects of the Yagé Experience in an Experimental Setting*. -Harner (ed.).
- Oliveira, D. M. de. 1987. *Documentação, divulgação, venda. Artesanato Indígena do Acre*. Núcleo de Cultura Indígena.

- Oppenheim, V. 1936. *Notas etnográficas sobre os indígenas do Alto Juruá (Acre) e Vale do Ucayali (Peru)*. -Anais da Academia Brasileira de Ciências.VIII, No.2. 145-155.
- Ornstein, R., & Sobel, D. 1987. *The Healing Brain*. Simon & Schuster.
- Ortner, S.B. & Whitehead, H. (eds.). 1981. *Sexual Meanings*. Cambridge University Press.
- Otten, C.M. (ed.) 1987. *Anthropology & Art. Readings in Cross-Cultural Aesthetics*. Texas Press Sourcebooks in Anthropology.
- Overing, J. Kaplan. s.d. (1989) *I saw the sound of the waterfall: Shamanism, Gods and leadership in Piaroa Society*.  
s.d. *The Shaman as a maker of worlds: creativity and the end of history*.
- Peirce, C. 1977. *Semiótica*. Perspectiva. São Paulo.
- Pelt, J.-M. 1971. *Drogues et plantes magiques*. Horizons de France.
- Pollock, D. 1984. *Food and Sexual Identity among the Culina*.  
s.d. *Culina Shamanism; Gender, Power and Knowledge*.  
1985. *Looking for a Sister: Culina Siblingship and Affinity*. -WPSAI.No.7. Kensinger (ed.).
- Povos Indígenas no Brasil*. Vol.5: Javari. 1981. Melatti, J.C., & Ricardo, A. (coords.). CEDI.
- Povos indígenas no Brasil-85/86*. Aconteceu. Especial 17. CEDI.
- Rabineau, P. 1975. *Artists and Leaders: The Social Context of Creativity in a Tropical Forest Culture*. -Dwyer (ed.).
- Reichel-Dolmatoff. (1968) 1973. *Desana. Le symbolisme universel des Indiens Tukano du Vaupés*. Éditions Gallimard.  
(1968) 1971. *Amazon Cosmos: The Sexual and Religious Symbolism of the Tukano Indians*. Chicago, London (Bogotá).  
1972. *The Cultural Context of an Aboriginal Hallucinogen: Banisteriopsis Caapi*. -Furst (ed.). 84-113.  
1975. *the Shaman and the jaguar: A Study of Narcotic Drugs Among the Indians of Colombia*. Philadelphia.  
1978. *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Angeles.  
1985. *Basketry as Metaphor*.
- Ribeiro, D. Kadiwéu. 1980. *Ensaios etnológicos sobre o saber, o azar e a beleza*. Vozes.

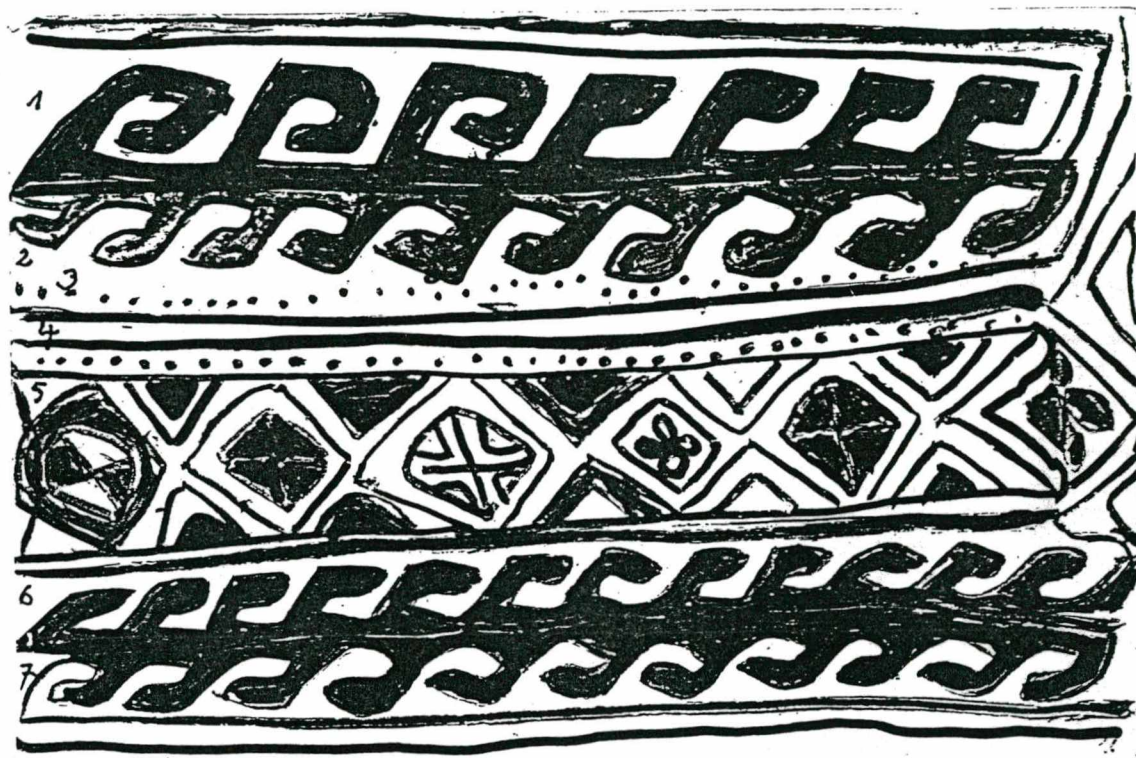






- Ribeiro, B. 1985. *A arte do trançado dos índios do Brasil. Um estudo taxonômico*. Belém (Museu Goeldi), Rio de Janeiro (Fundação Nacional de Arte).
1986. *La vannerie et l'art décoratif des indiens du Haut Xingu*. -Revue du Musée de l'Homme 24. Paris. 57-68.
1988. *Dicionário do artesanato indígena*. Ed. Itataia, ed. USP.
1989. *Arte Indígena, Linguagem Visual/Indigenous Art, Visual Language*. Coleção Reconquista do Brasil.3. Série especial. vol.9.
- Rivier, L., & Lindgren, J-E. 1972. *Ayahuasca, the South American Hallucinogenic Drink: an Ethnobotanical and Chemical Investigation*. -Economic Botany XXVI. 101-129.
- Rivet, P., & Tastevin, C. 1921. *Les tribus du Purus, du Juruá eet des régions limithrophes*. -La Géographie 35. 449-82.
- Robinson, L.W. 1974. *Cashibo T-shaped Stone Axes*. -Journal of the Steward Anthr. Soc. Vol.5.No.1. 83-95.
1977. *Notas etnográficas sobre los Cashibo*. -Separata de Folklore Americano. No. 23. 117-139.
- Roe, P. 1979. *Marginal Men: Male Artists among the Shipibo Indians of Peru*. -Anthropologica 21 No.2. 189-221.
- s.d.(1981). *Aboriginal Tourists and Artistic Exchange Between the Pisquibo and the Shipibo: "Trade Ware" in an Ethnographic Setting*.
1982. *The Cosmic Zygote: Cosmology in the Amazon Basin*. Rutgers University Press.
- Rosaldo, M.,& Lamphere, L. (eds.). 1974. *Woman, Culture and Society*. Standford UP.
- Schultes, R. 1974. *An overview of Hallucinogens in the Western Hemisphere*. -Furst (ed.). 3-54.
1979. *Plants of the Gods. Origins of Hallucinogenic Use*. McGraw-Hill Book Company. EUA.
- Schultz, H., & Chiara, W. 1955. *Informações sobre os índios do Alto Purus*. -Revista do Museu Paulista. Nova série, vol.9. 181-201. São Paulo.
- Seeger, A. 1975. *The Meaning of Body Ornaments, a Suyá example*. -Ethnology 14. 211-224.
1979. *A identidade étnica como processo: os Índios Suyá e as sociedades indígenas do Alto Xingu*. -Anuário Antropológico. 156-175.
1980. *O significado dos ornamentos corporais*. -Os índios e nós. Estudos sobre Sociedades Tribais Brasileiras. Rio de Janeiro. 43-60.
- Seeger, A., da Matta, R., & Viveiros de Castro. 1989. *A construção de pessoa nas sociedades indígenas brasileiras*. -Boletim do museu nacional 32.
- Severi, C. *The invisible path. Ritual representation of suffering in Cuna traditional thought*.
- Siegel, R.K. 1977. *Hallucinations*. -Scientific American 237. 309-14.

- SIL. 1979. *Cuentos de los Shetebo, Shipibo e Conibo sobre los Incas*. -Comunidades y Culturas Peruanas No12.
- Silverman-Proust, G. 1988. *Weaving Techniques and the Registration of Knowledge in the Cusco Area of Peru*. -Journal of Latin American Lore 14; 2. 207-201.
- Siskind, J. 1973a. *To Hunt in the Morning*. OUP.
- 1973b. *Visions and Cores among the Sharanahua*. -Harner (ed.).
- Stones, Bones and Skin. Ritual and Shamanic Art*. 1977. Brodzky e outros (eds.). artscananda. Cananda.
- Steward, J. (ed.) *Handbook of South American Indians*. Vol.3: *The Tropical Forest Tribes*. Smithsonian Institute. Washington D.C.
- Stoll, D. *Fishers of Men or Founders of Empire?: The Wicliffe Bible Translaters in Latin America*. London & Cambridge.
- Suma etnológica brasileira*. Ribeiro, D. (ed.), Ribeiro, B. (coord.). Vozes. 1987. Vol.1. *Etnobiologia*.
1986. Vol.2. *Tecnologia indígena*.
1986. Vol.3. *Arte Indígena*.
- Tastevin, C. 1919. *Quelques considérations sur les indiens du Juruá*. -Bulletin de la société d'Anthropologie de Paris, ser.6, 10:144-54.
1920. *Le fleuve Juruá*. -La Géographie XXXIII:1-22, 131-48.
1924. *Les études ethnographiques et linguistiques du Père Tastevin en Amazonie*. -Journal de la Société des Américanistes n.s. 16. 421-5.
1925. *Le fleuve Muru et ses habitants. Croyances et moeurs Kachinauá*. -La Géographie, No. 43. 403-422; No.44. 14-35.
1926. *Le haut Tarauacá*. -La Géographie, Vol. XLV. 34-54, 158-75.
- Tastevin, C., & Rivet, P. 1921. *Les Tribus Indiennes des bassins du Purus, du Juruá et des régions limithropes*. -La Géographie XXXV (5). 449-482.
1927. *Les dialectes Pano du haut Juruá et du haut Purus*. -Anthropos, Vol.22. 811-27.
1929. Ibid. Vol 22. 331-353.
- Tedlock (ed.) 1987. *Dreaming. Anthropological and Psychological Interpretations*. Cambridge University Press.
- Tocantins, L. (1971) 1979. *Formação Histórica do Acre*. 2 Vol. Civilização Brasileira.
- Townsley, G. 1988, *Ideas of Order and Patterns of Change in Yaminahua Society*. Tese de Doutorado. University of Cambridge.
- Turner, T. 1969. *Tchikrin: a Central Brazilian Tribe and its Symbolic Language of Bodily Adornment*. -Natural History, vol.78. 50-59.
1980. *Social Skin*. -Chefas, J. & Lewin, R. (eds.)

- Turner, V. (1966) 1974. *O Processo Ritual*. Rio de Janeiro. Zahar.
1967. *The Forest of Symbols*. Ithaca. Cornell University Press.
1968. *Colour Classification in Ndembu Ritual*. -Banton (ed.).
- Urban, G., & Hendriks, J.W. ms. *Signal Functions of Masking in Amerindian Brasil*.
- Valera, G.A. 1986. *El ayahuasca y el curandero Shipibo-Conibo del Ucayali*. -América Indígena. México. Vol.XLVI. No. 1. 147-161.
- Van Velthem, L.H. 1975. *Plumária Tukano*. -Boletim do Museu paraense E. Goeldo. No.57.
1976. *Representações Gráficas Wayãna-Aparai*. -Boletim do M. Goeldi. No.64.
1984. *A pele de Tulupere: Estudo dos trançados Wayana-Aparai*. Dissertação de Mestrado. USP São Paulo.
- Vel Zoladz, R.W. 1987. *Desenhos espontâneos Karajá*. RJ.
- Vidal, L. 1977. *Morte e Vida de uma Sociedade Indígena Brasileira*. São Paulo. Hucitec & USP.
1978. *A pintura corporal entre Índios brasileiros*. -Revista de Antropologia, vol.21. 87-95.
1980. *Kayapó Featherwork*. -Arte Plumária do Brasil. Catálogo da expos. do MAM. São Paulo.
1981. *Contribution to the Concept of Person and Self in Lowland South America; Body Painting among the Kayapó-Xikrin*. -Contribuições à Antropologia em homenagem ao Prof. Egon Schaden. Coleção Museu Paulista, Ensaios.
1984. *Arte indígena e sobrevivência cultural*. -Tradição e ruptura. Fundação Bienal. São Paulo.
1985. *A estética dos índios*. -Ciência Hoje. Vol.4. No.21.
- Vidal, L. & Müller, R. 1986. *Pintura e adornos corporais*. -Suma 3. 119-151. Vozes.
- Viertler, R. 1981. *Implicações de alguns conceitos utilizados no Estudo da religião e da magia de tribos brasileiras*. -Contribuições à Antropologia em homenagem ao Prof. Egon Schaden. São Paulo, coleção Museu Paulista, Série Ensaios, vol.4, UESP.
- Viveiros de Castro, E. 1979. *A fabricação do Corpo na Sociedade Xinguana*. -Boletim do Museu Nacional, No 32. 40-49.
1984. *Os Kulina do Alto Purus-Acre: relato de viagem realizada em janeiro-fevereiro*.
1986. *Araweté, os deuses canibais*. Zahar & ANPOCS.
- Winkelman, M. 1986. *Trance States: A Theoretical Model and Cross-cultural Analysis*. -Ethos 14. 174-203.
- Zerries, O. 1981. *Atributos e Instrumentos rituais do xamã na América do Sul não-andina e o seu significado*. -Homenagem ao Prof. E. Schaden. 319-360.

A



1. MAEMUXA : espinho
2. NIBU HINA SEPI : cauda de escorpião, um só
3. TUTUN SANHA : ponto desenhado: é o desenho na cabeça  
do juenwiju (cobra)
4. XIWA DABE : duas linhas verticais (como no tecido)
5. IPU MUTA : peito de bodó (preto & branco)  
 composto por:
  - .xantudu bainar : caminho redondo 
  - .natudu bainar : caminho quadrado 
  - .puayor : cruzado 
  - .ni pei : folha do mato 
6. MAEMUXA : ~ 1
7. NIBU HINA SEPI : ~ 2

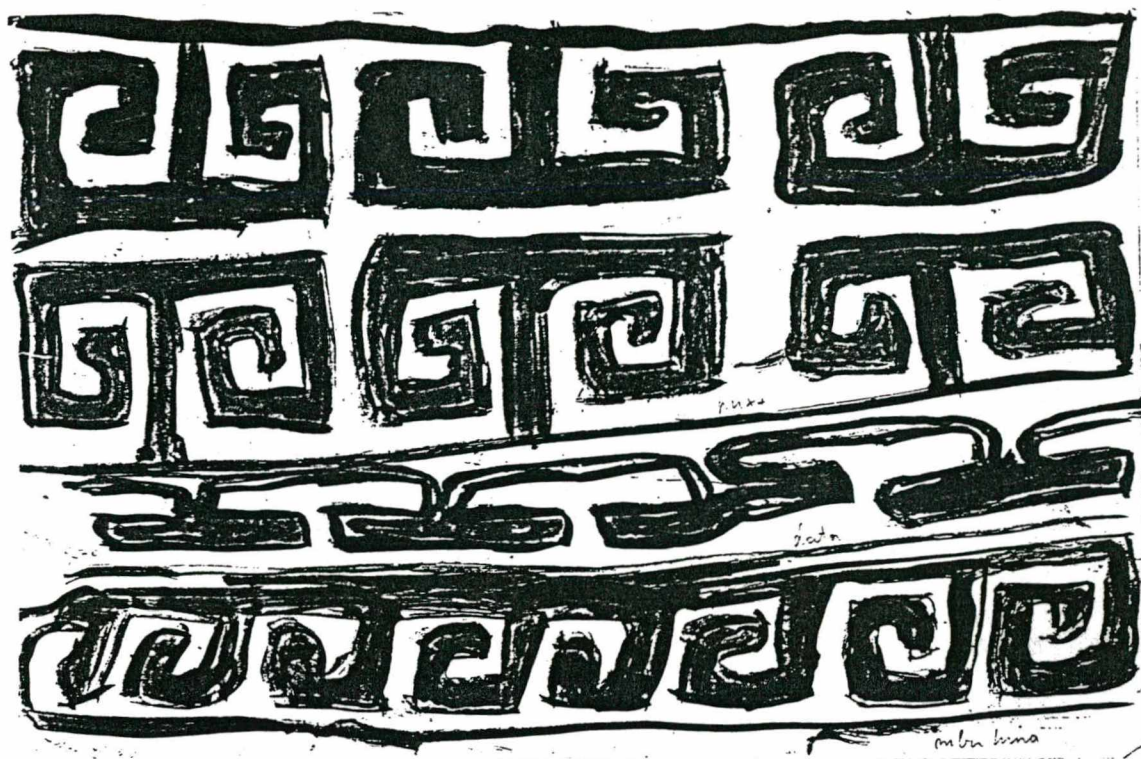


3

1.

2.

3.



1. NAWAM KENE PUXA : desenho de estrangeiro, pintado (colorido) morto  
 2. DATA KENE : desenho de later  
 3. NIBU HINA : canda de escorpião

03.06.89

4



INUTAE TXEDE BEDU : pata de onça/ olho de periquito



TXEDE BEDU NATSOMEA : olho de periquito dentro do desenho  
 KETA MAIA :  
 PUA KAHAI :  
 seguindo pelo canto cruzado

03.06.89



1.



2.



3.





MARLENE 1. MAEMUXA : espinho


2. BAWE : folha para sonhar com desenho


3. AWA BENA BENAWA : borboleta grande (amarelo)

ARLINDO 3: AWA BENA BENA: borboleta

{ DUNIN: volta do rio 

{ MAXI: areia / praia (amarelo) 

{ TAU PEI: folha da paxiuba (verde) 

2:  : TXEDE BEDU

03.06.'86



E.



1.

2.

3.

1. BAXU XAKA : escama de peixe (xirunú)
2. DUNU KATE : dorso de colza
3. NAWAN KENE : desenho de estrangeiro (o total) / morto  
BAWE & TABAXU : canha verde :  & 

03.06.89

F.



1.

2.

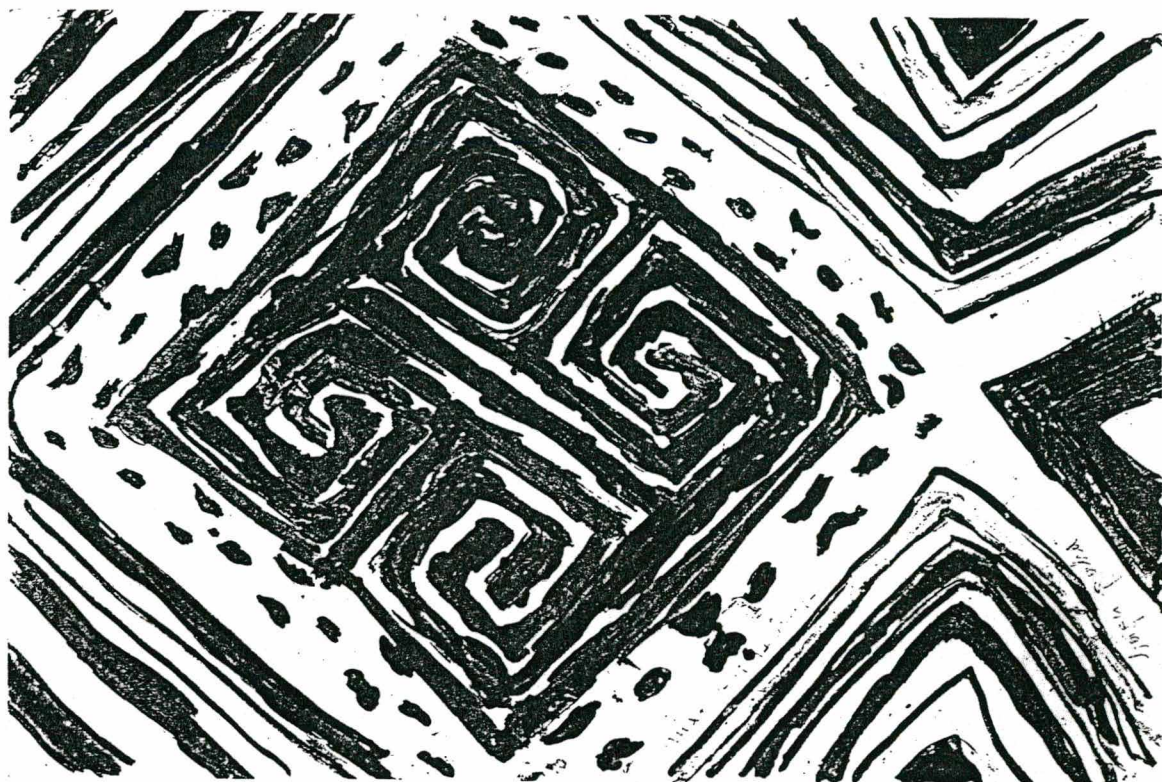
3.

1. MUTUM MEBI : caracol grande
2. DUNU KATE : costas (olosso) de colza
3. DATA KENE : desenho de lata



6.

1

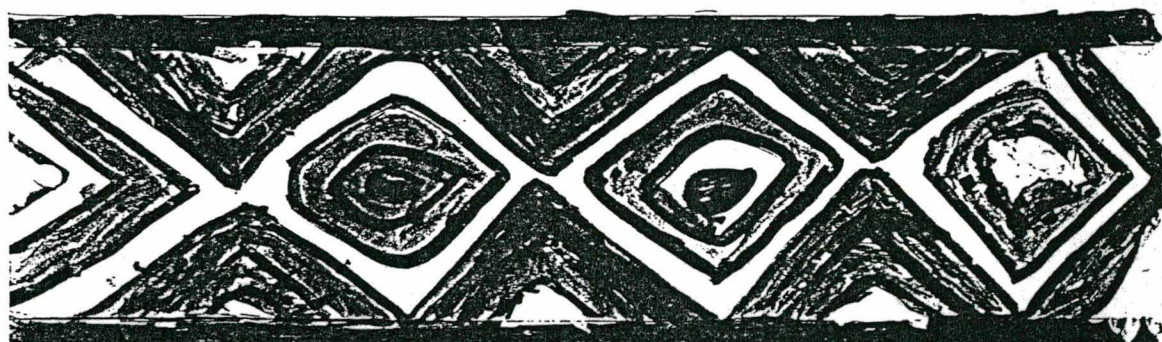


1. TXEDE BEDU : olho de periquito
2. BAXU XAKA : escama de peixe
3. NAWAN XAMANTI : estrangeiro / placenta / cordão umbilical

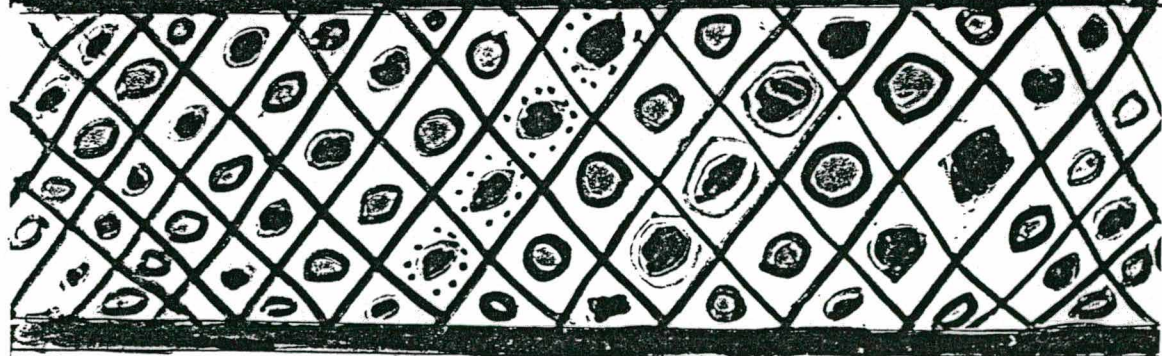
2

II.

1.



2.

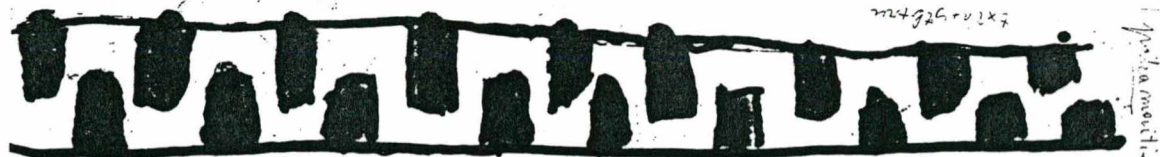


1. XANTUDU
2. XAPU BUXE : semente de algodão

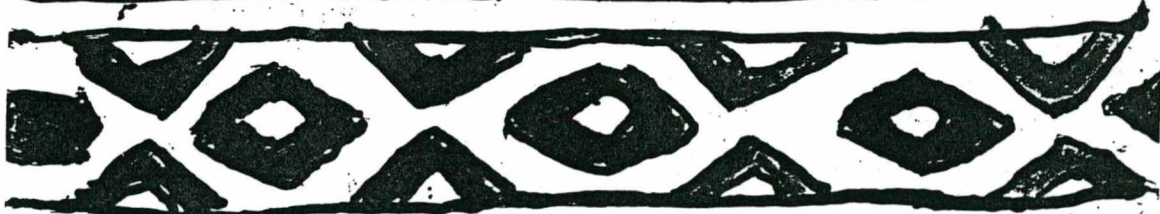


A.

1.



2.



3.



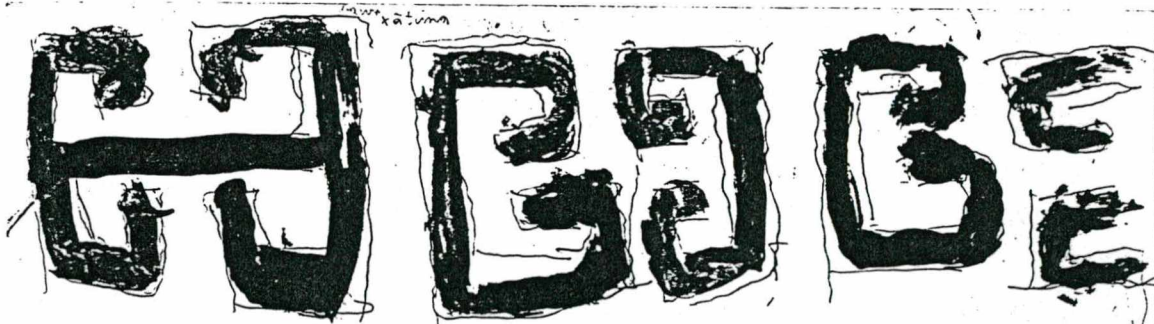
4.



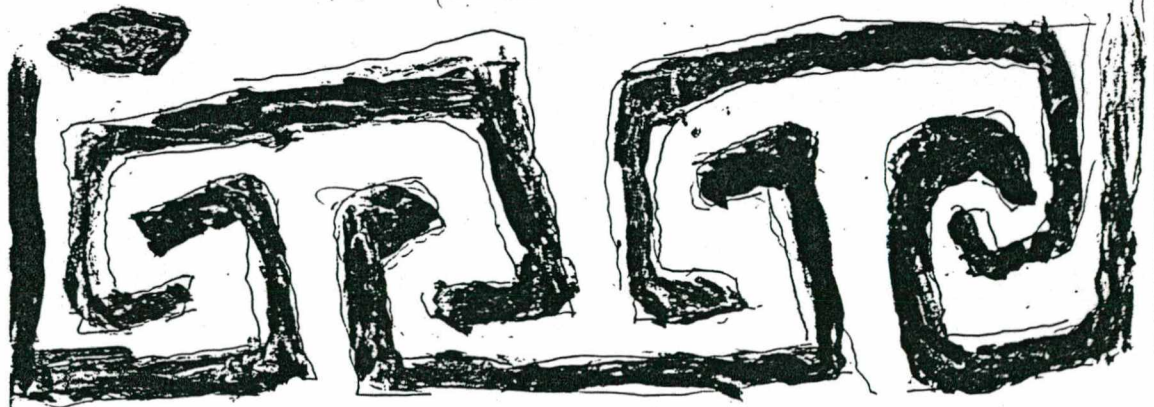
1. TXINKEYE BEDU: olho de "chirreicler"
2. TXEDE BEDU: olho de periquito
3. PAKA KENE: desenho de flecha de bambu
4. BAWADU: inseto verde

B.

1.



2.



1. BAWE XANTIMA: folha/junta KAKAN KENE: desenho de cesto
2. NAWAN KENE: morto/estampiro



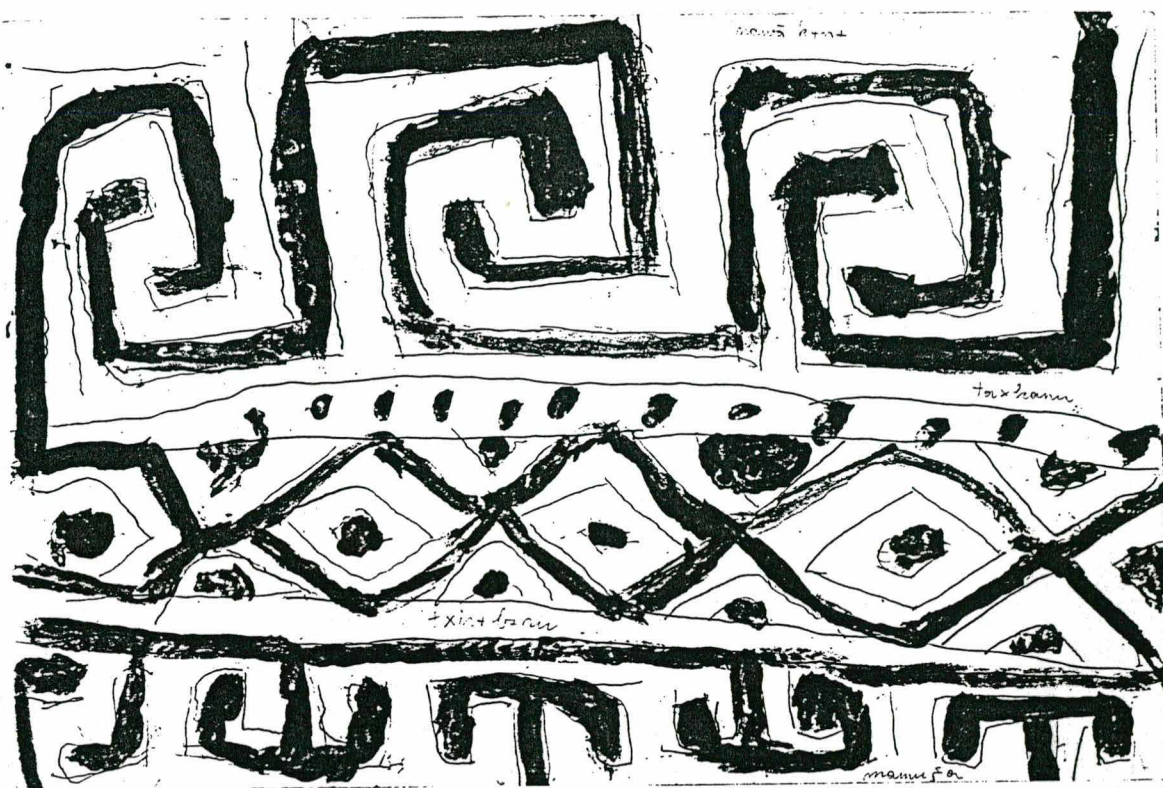
C.

1.

2.

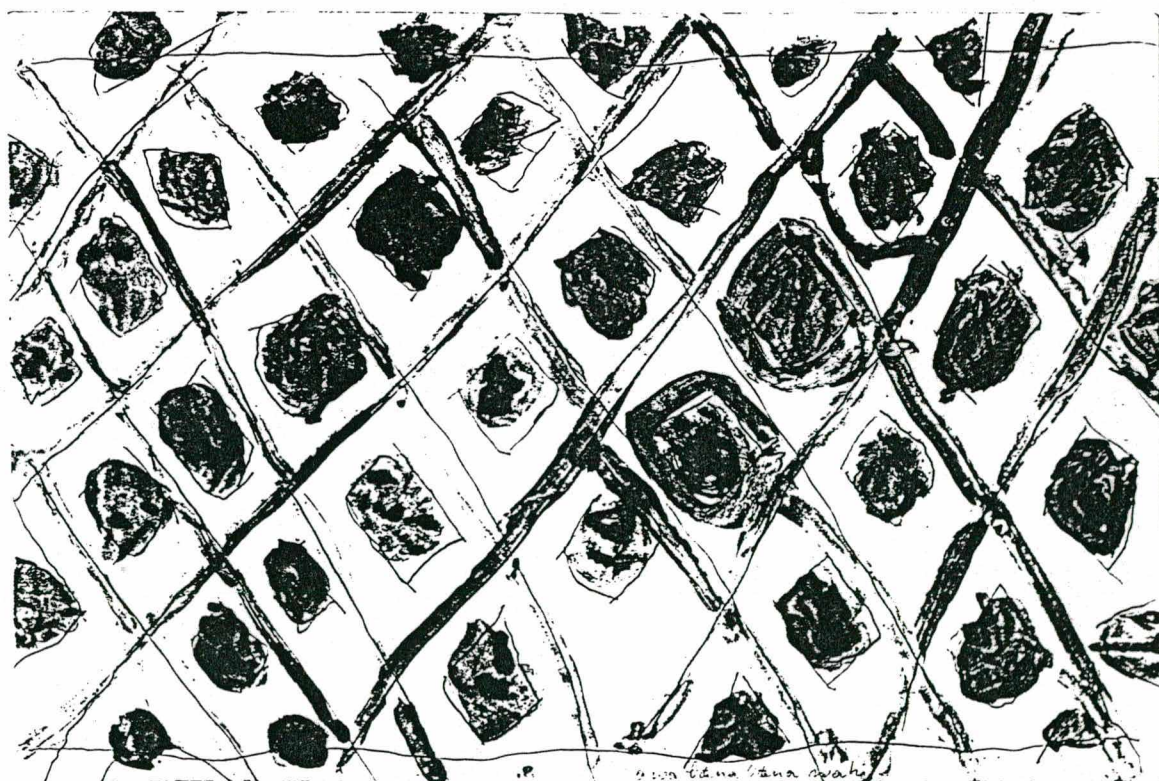
3.

4.



1. NAWAN KENE : desenho de estrangiero / morto
2. TAXI KANU : arco vermelho
3. TXEDE BEDU : olho de periquito
4. MAEMUXA : espinho

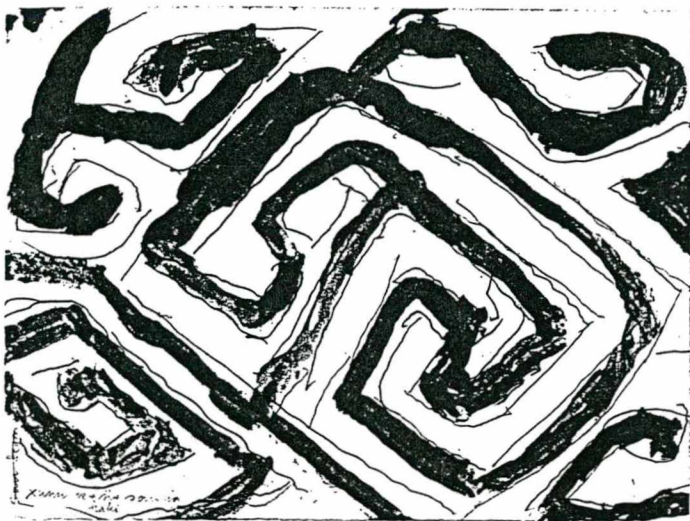
D.



AWA BENA BENA WAKI : fazer borboleta grande azul

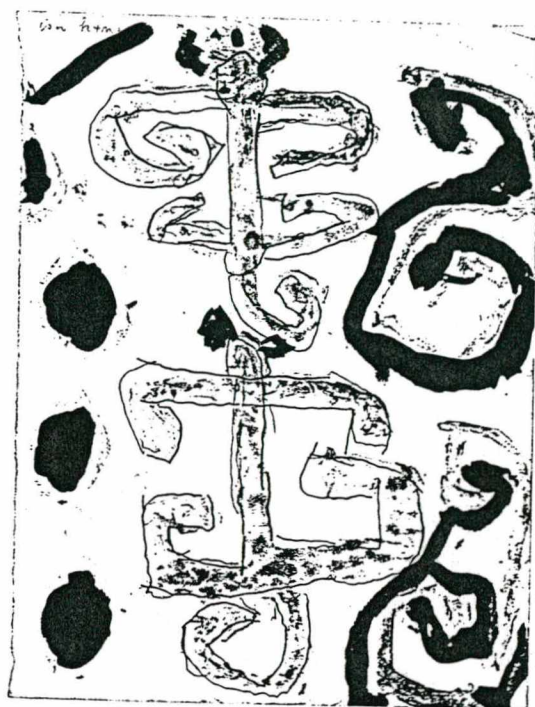


E.



XUNU KENE STAMIA : desenho ole samaiuma

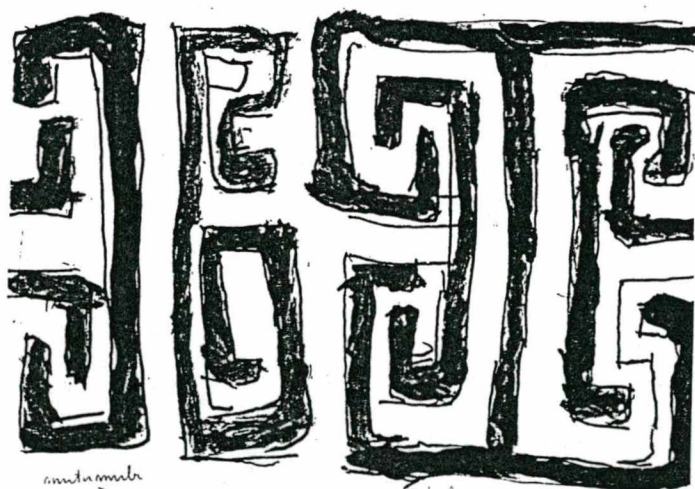
F.



ISU KENE : desenho de macaco (amarelo & preto)

6.

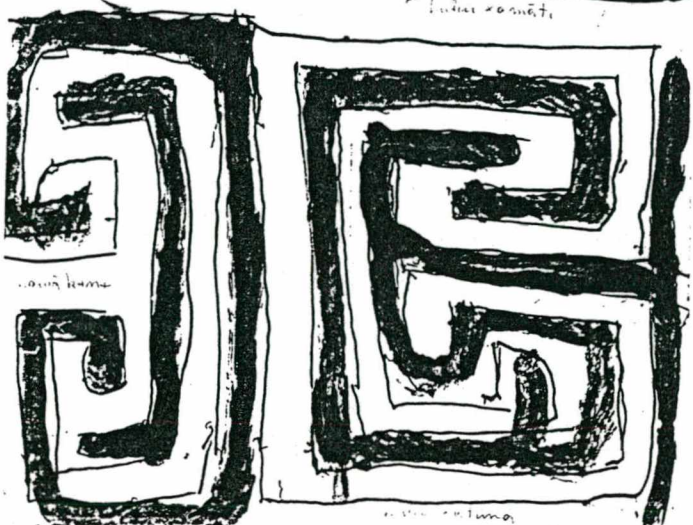
1.



2.

3.

4.



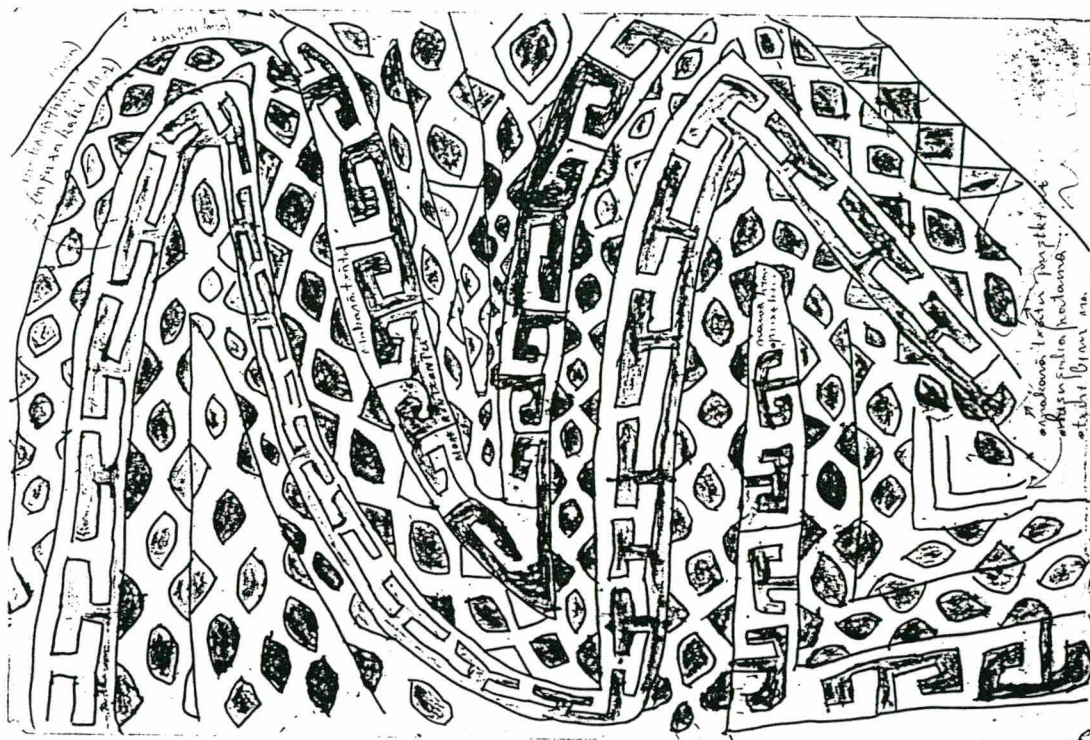
1. METUM MEBI : pulso de onça
2. HUKU XAMANTI : xamanti grande
3. NAWAN KENE : desenho de estrangeiro
5. HUKU XANTIMA : juntas, grande



MARIA PINHEIRO CANA RECREIO (barco)

24.04.89

A.



1. MAKADANTXANTU : rato
2. TXEDE BEDU : olho de peixinho
3. DAXU XAKA NATAMA : escama de tambora / passar por cima
4. TAU PEI : folho de praximba

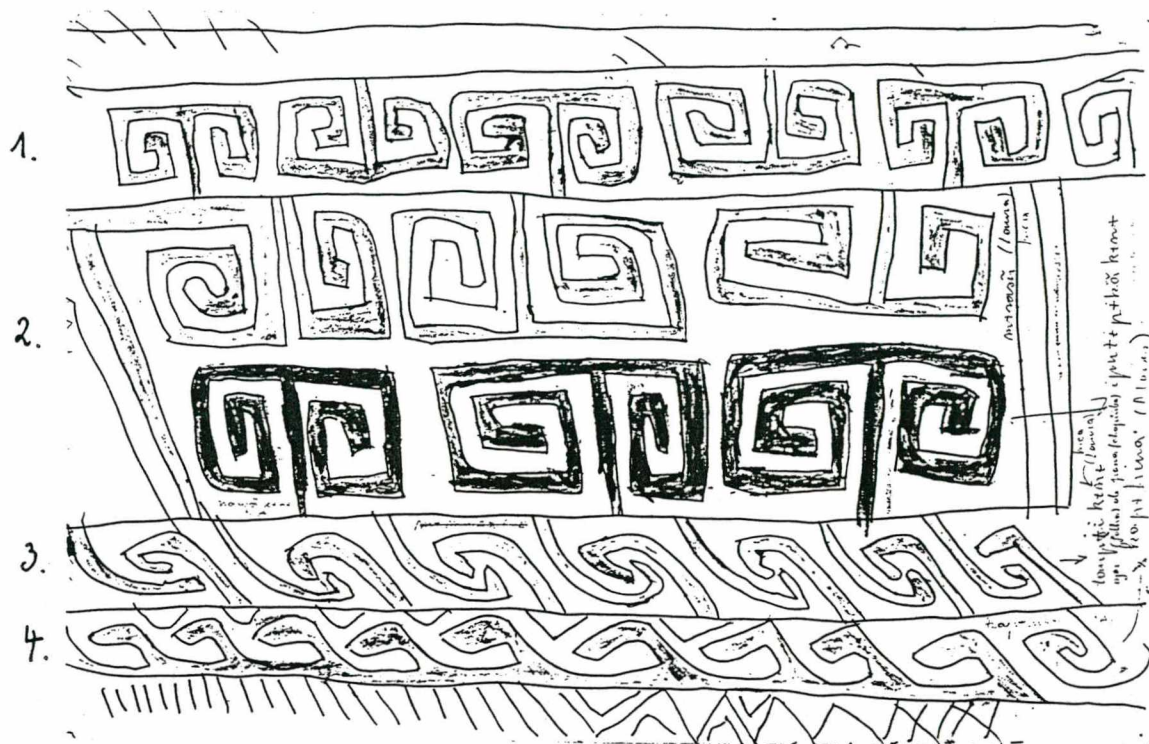
B.



ISU MEKE KENE : mão de macaco preto



C.



1. NAWAN KENE : desenho de morto / estrangueiro
2. MEDASUN : ?
3. TAU PEI : folha de graxiúba
4. KAPE HINA : rabo de lagarto

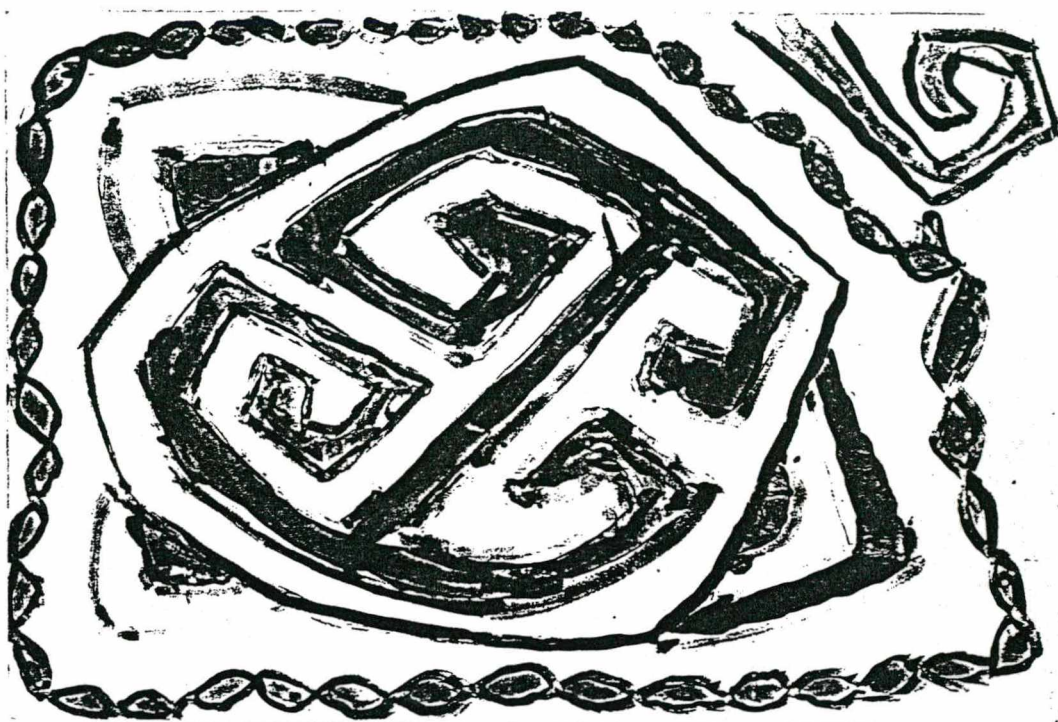
D.



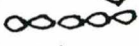


1. XAPU BUXE : semente de algodão
2. KUMA TAE : pé de mamboré
3. INU KENE : desenho de onça

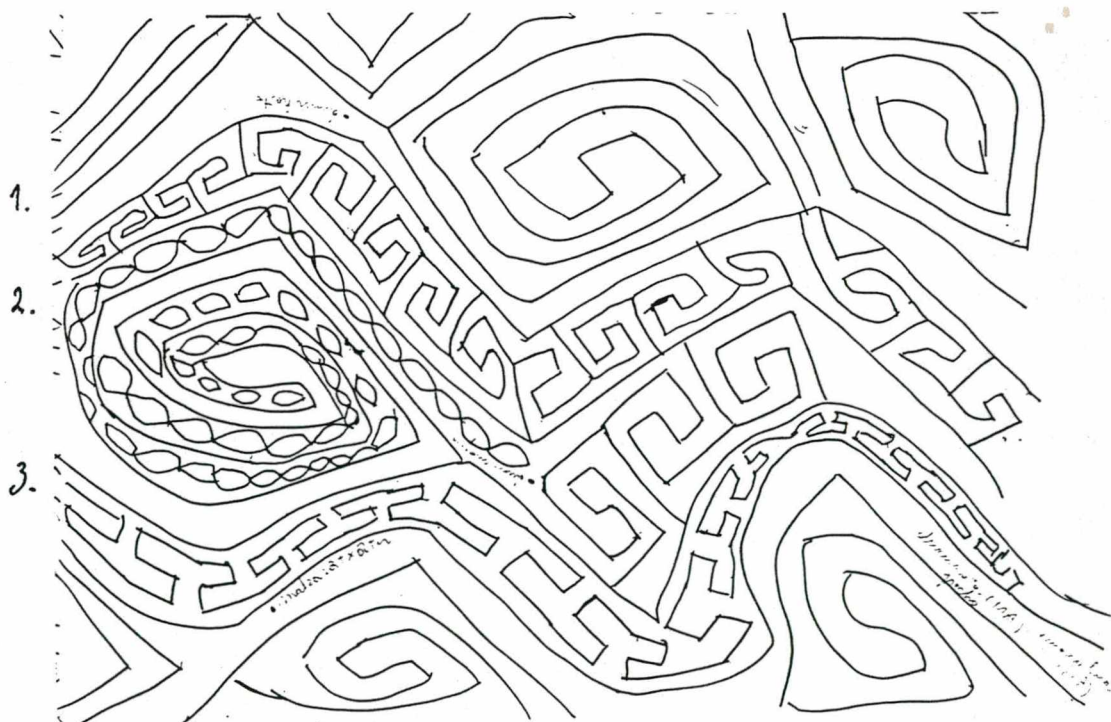


E.



1. DAXU XAKA : casca de tamburatório 
2. ISU MEKE : braço de macaco pruto 
3. TXEDE BEDU : olho de periquito 
4. XAMANTI : xaman : placenta (total)

F



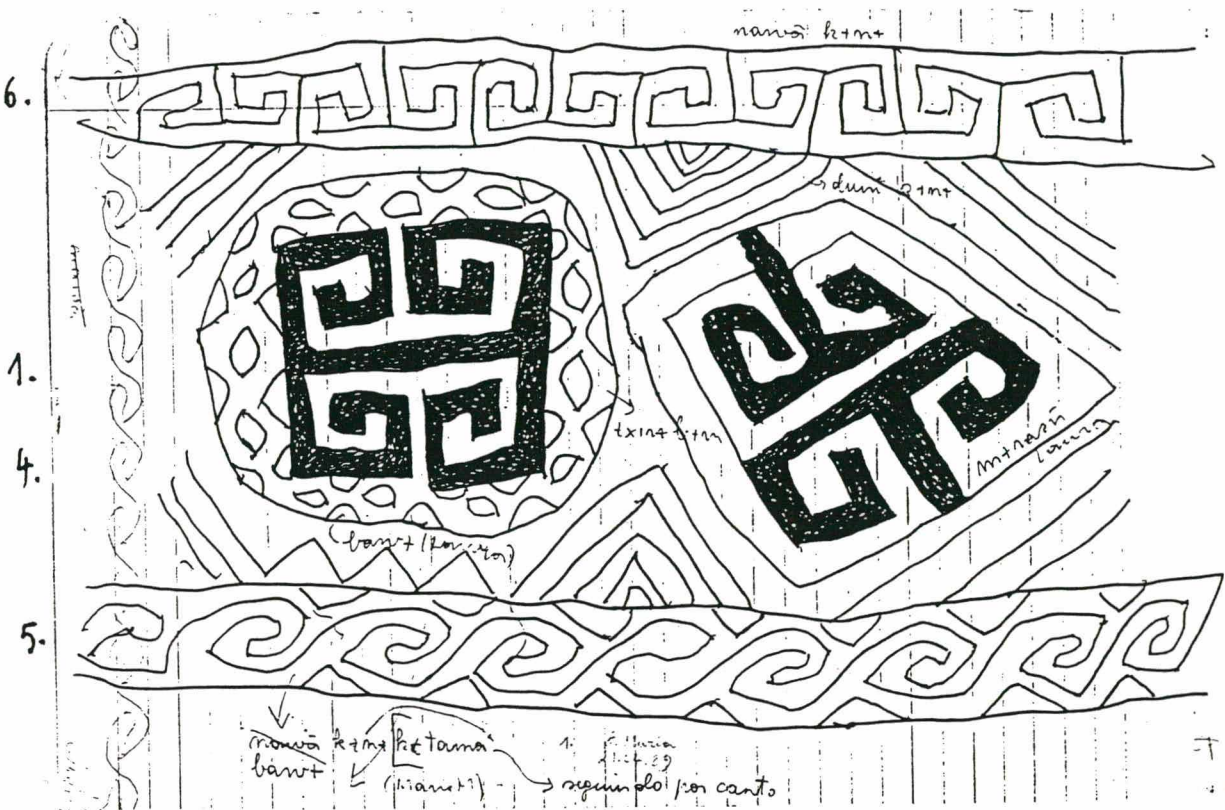
1. DUNU KATE : dorso de cobra
2. DUNU MAPU : miolo de cobra
3. MAKADANTXANTU : ventre do rato
4. DUNU NUTA : ventre de cobra

6.

7.

3.

2.



21.04.89  
barco

1. BAWE : folha para sonhar com desenho
2. MEDASU
3. DUNIKENE : desenho do rio
4. TXEDE BEDU : olho de periquito
5. KETAMA KENE : "segundo pelo canto" (= localização do desenho)
6. NAWANKENE : desenho de morto
7. (GLORIA) KAPE HINA : rabo de lagarto



A.



1.

2.

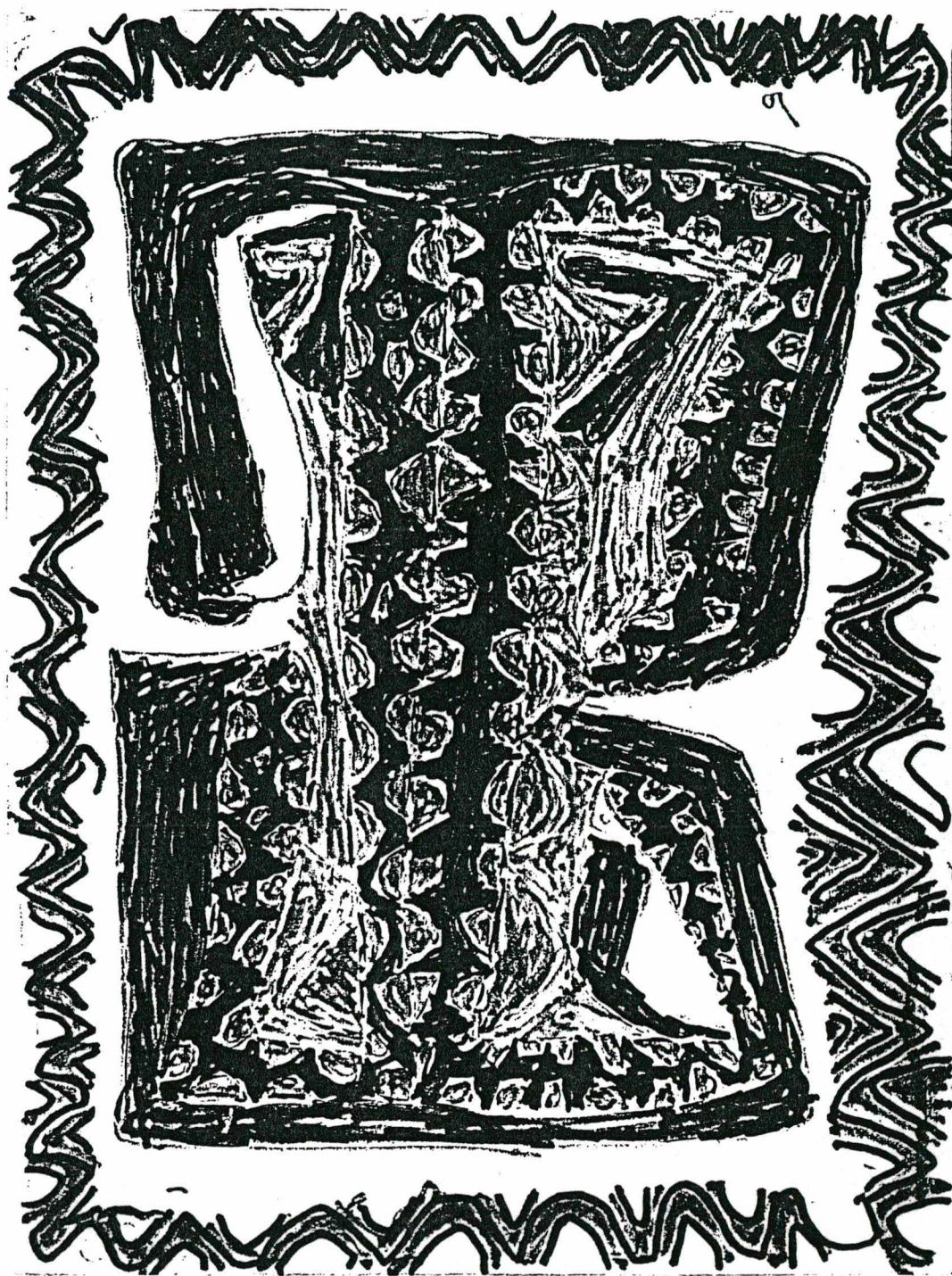
1. KAPE HINA : rabo de jacaré
2. NAWAN KENE : desenho de estrangeiro / morto

B



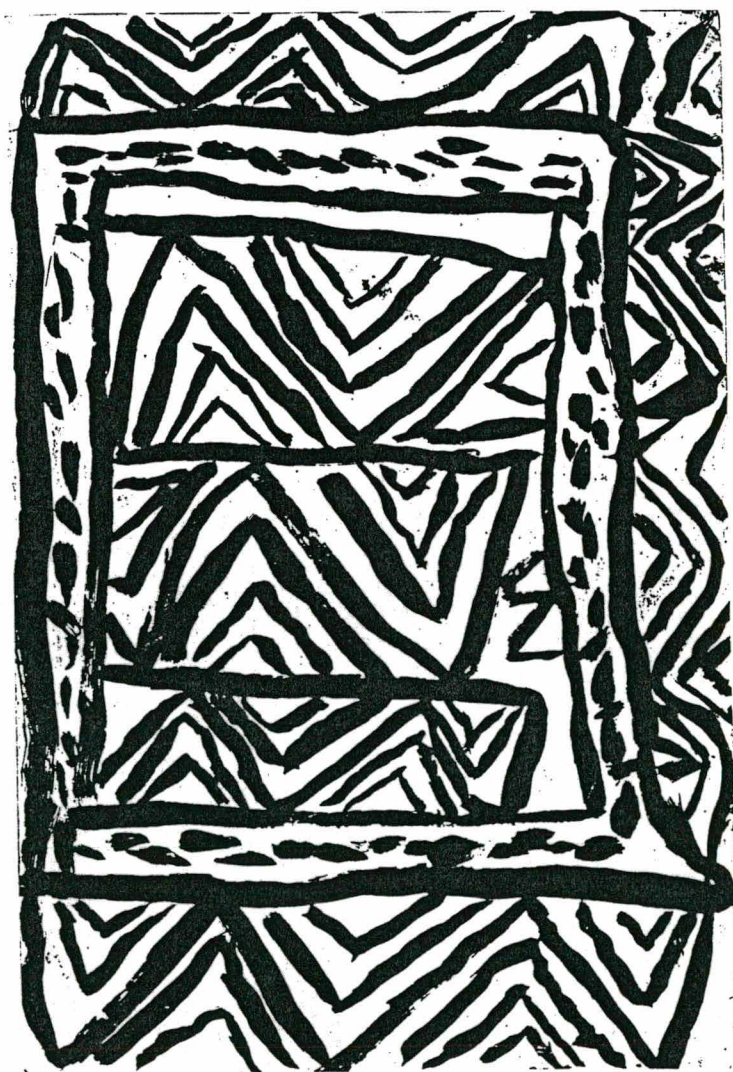
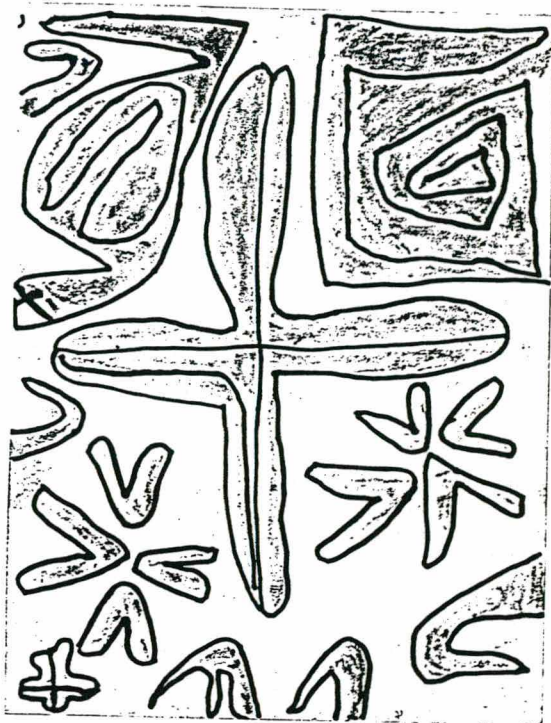
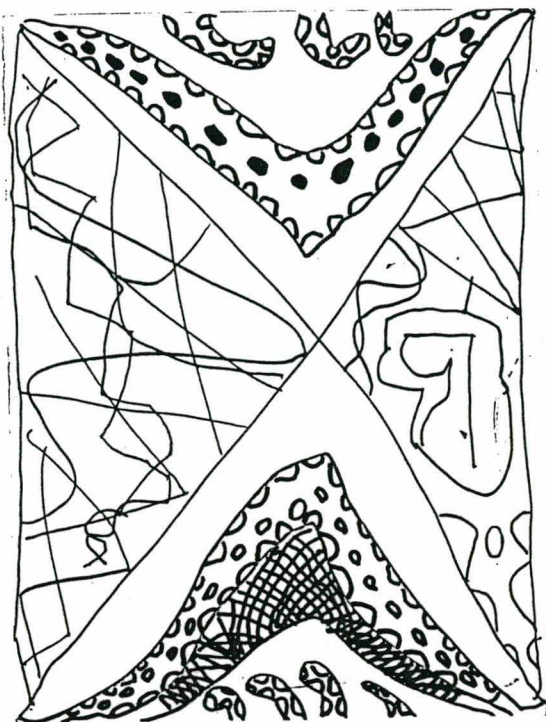
1. MAEMUXA : corincho
2. BAWA : folha
3. TXEDE DEDU : olho de periquito





EVA  
12 anos  
MOEMA



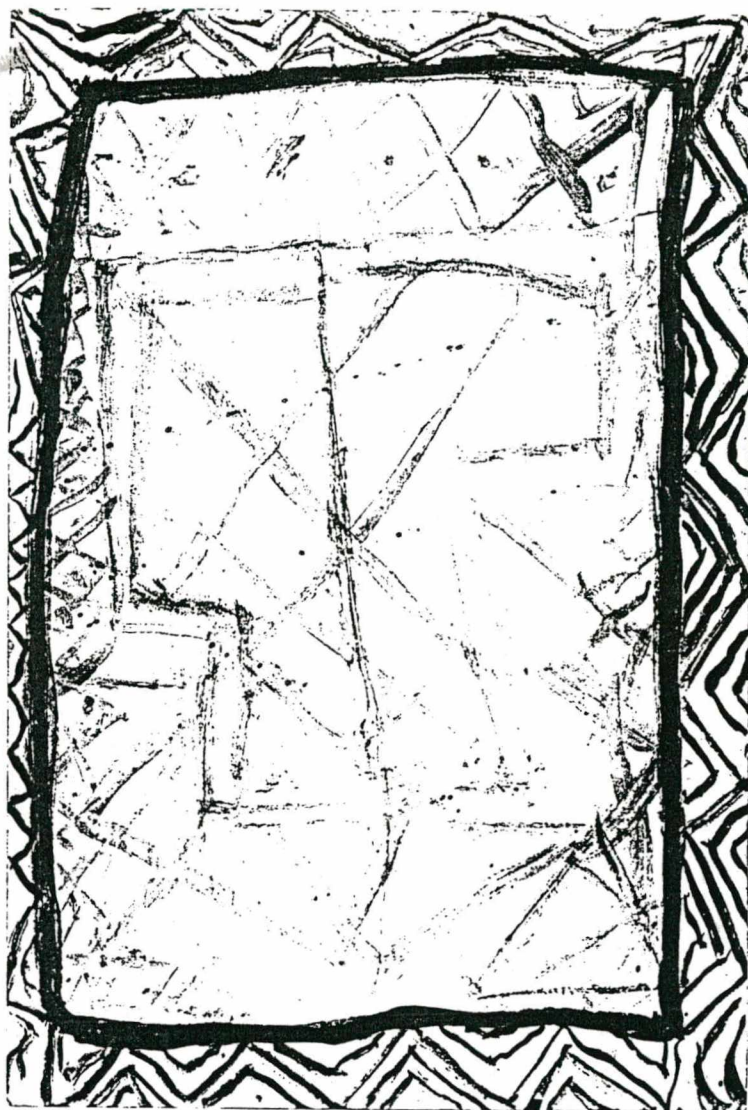


15.06.89

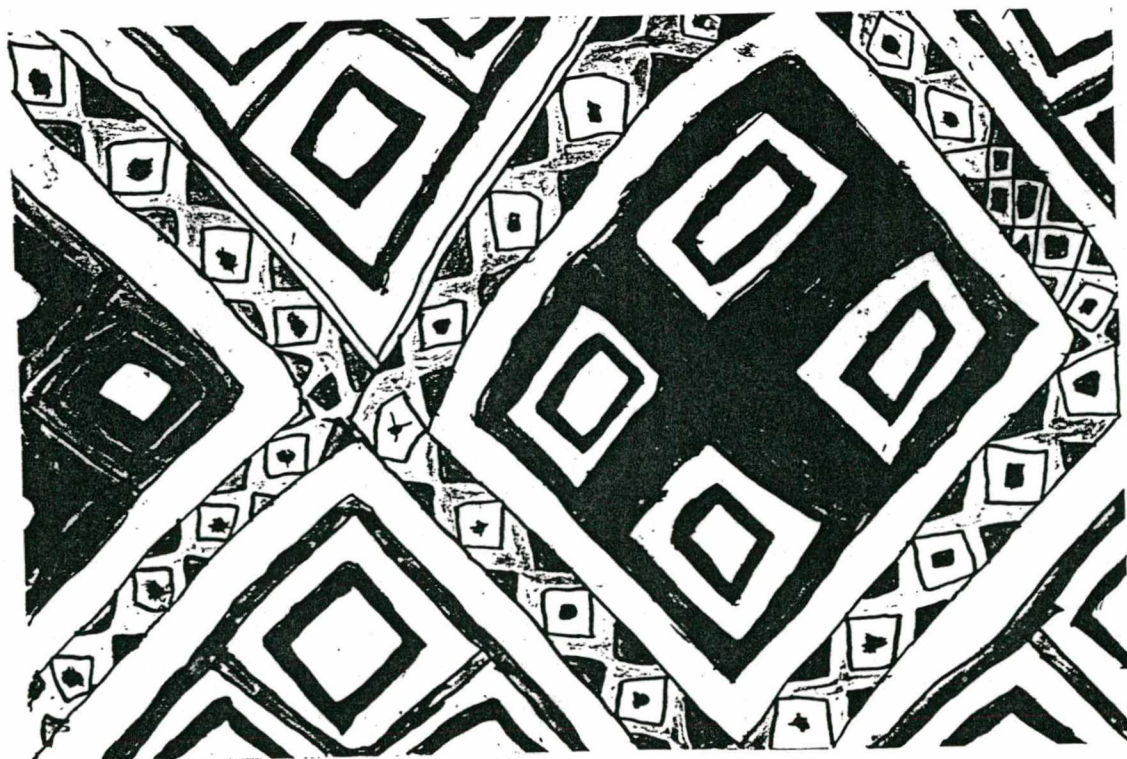
INU  
BAXU XAKA

03.06.89  
EVA  
12 anos  
MOEMA





AUREA 10 anos  
30.06.89  
CANA RECREIO



TXEDE BEDU

INUTAE

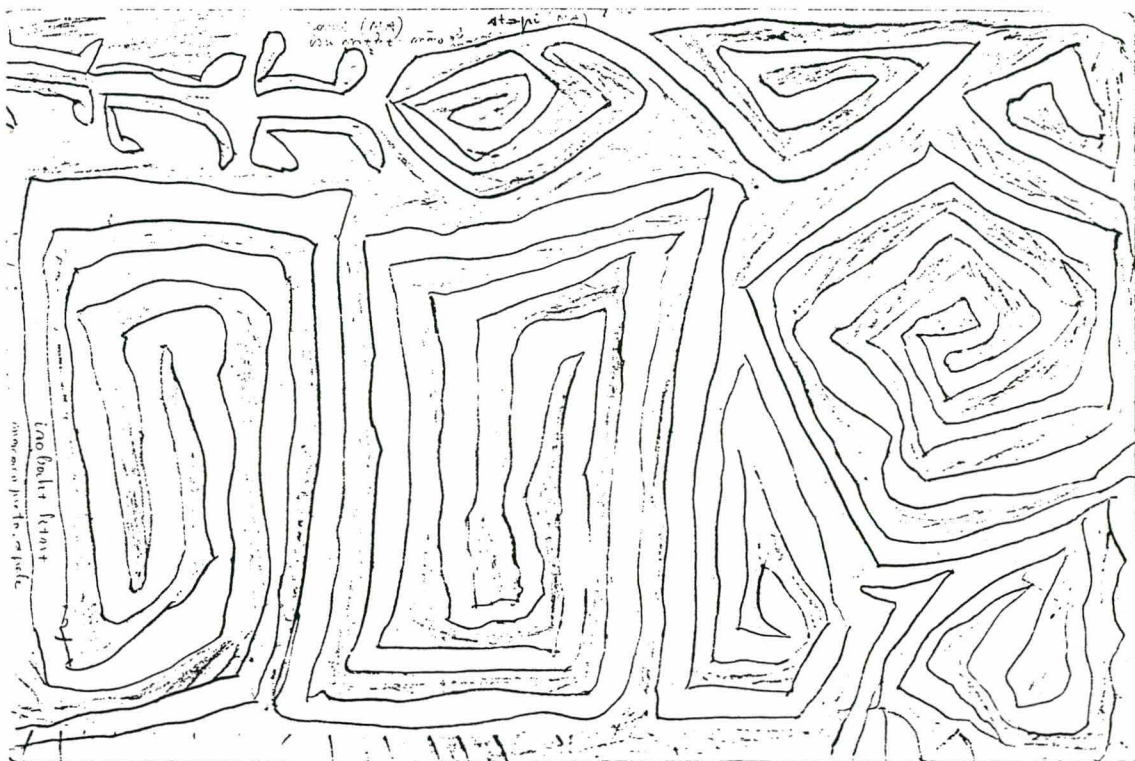
Dº CARMO  
14.07.89  
MOEMA  
20 anos



AGOSTO

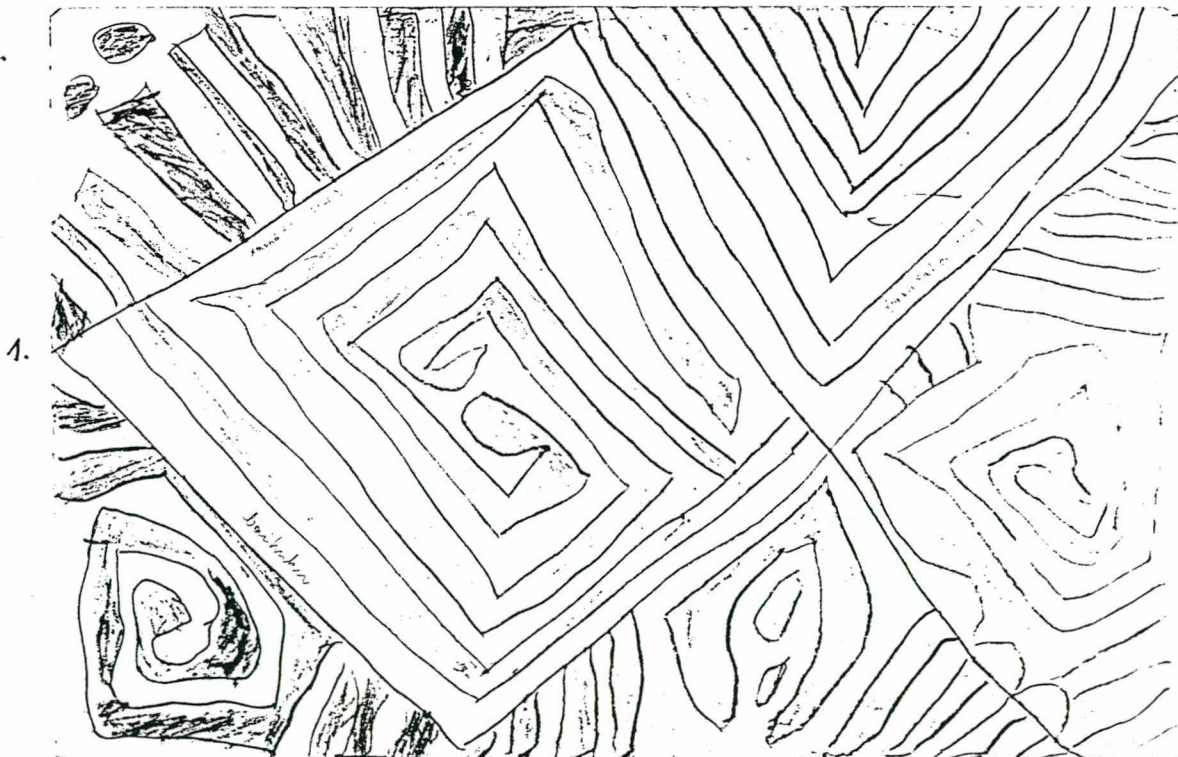
(barco) 24.04.89

A.



ISU BAKE : cria de macaco preto  
 ISE MEKE : mão de macaco preto  
 "DAMI KENEMAKI"

B.



1. XAMANTI DAI HUKU : xamanti, caminho grosso  
 2. XINU HUXU : "munum" branco  
 3. BAXU XAKA : escama de tambora.

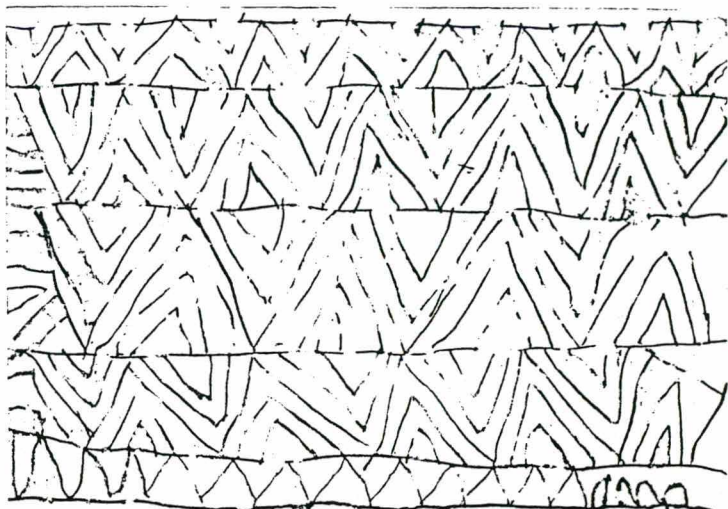
DAMI



C.

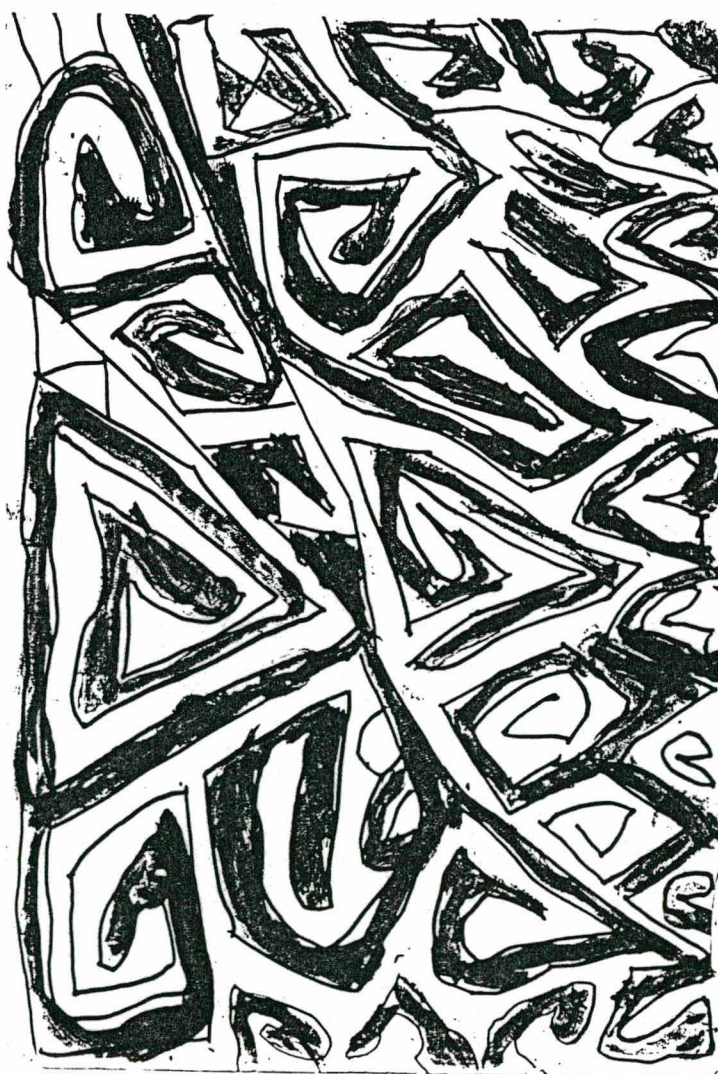


D.



form. sator : casca do peixinho

E.



IPU PUKU : tripa de boi (tipo de)

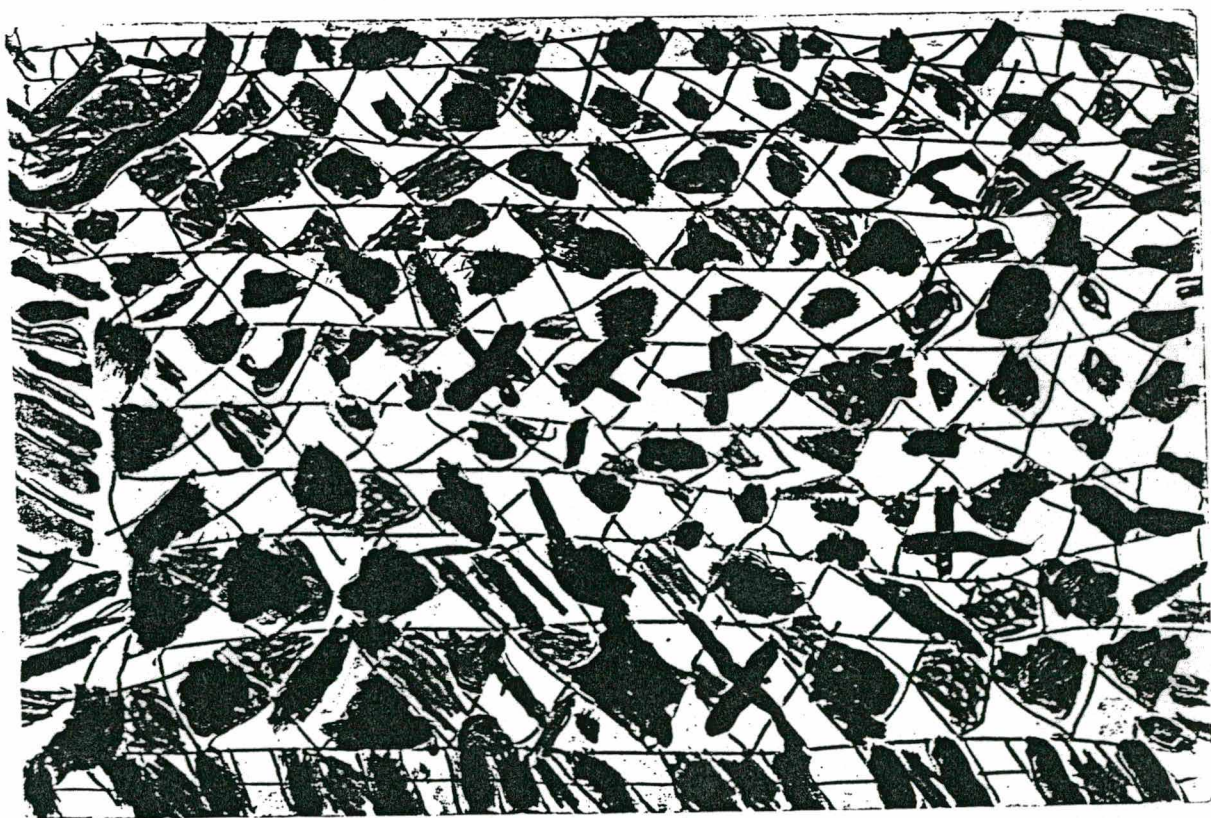


F.



IXKIM PUI: excrementos de lodó.

G.

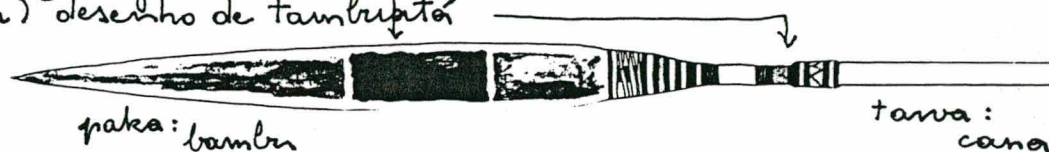


KUMATAE: pi de namber.



# FLECHAS PAKA KENE

1. diximu texu : pescoco de gato estrelado  
tebaxu : (corda) desenho de tambratá



2. mi xuke tamu : bochecha de cameleão (Belisário)  
bochecha de Tucano (Antônio)  
xatinkanga : (corda) com palha brilhante  
upitxinga : brinde de sapo



3. ipu pui : bosta de bodó  
neor kayabi : (corda) fio enrolado



4. pimo hana : língua de beija-flor  
xina xena : tapwur, lagarto do mato  
neor kayabi : (corda) fio enrolado



5. muxu napu : miolo de madeira  
teneor kayabi : fios de algodão: vermelho,  
preto, vermelho, amarelo.  
parpi : tipo de flecha



6. mi xuke tamu : bochecha de cameleão  
dumu muta : barriga de cobra  
tebaxu : (corda) desenho de tambratá



COMENTÁRIOS (NOMES): BELISÁRIO & ANTÔNIO P.  
FLECHAS: FOTO KENSINGER (1975:130)

7. *prisa hana* : língua de  
 um tipo de tucano  
*dunu bruxa praka* : cabeça de cobra  
*xatinkaya* : (corda) com palha brilhante



8. *badin tanyar petxi* : costas de um tipo  
 de cigarra bem pintada  
*xawe* : jabuti  
*nibu hino* : cauda de escorpião  
*xantinkaya* : (corda) com palha brilhante



9. *muxu nagn* : miolo de madeira







FILO . ALDEIA CANA RECREIO

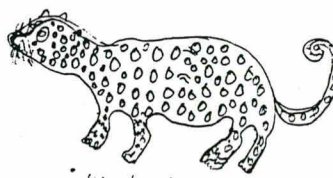
03.06.'89

Com. R. L. W. A A A A FRANCISCO V. L. O. K. X. I. N. A. W. A dia 30-989

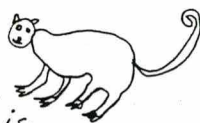


FILO . NIXI PAE .

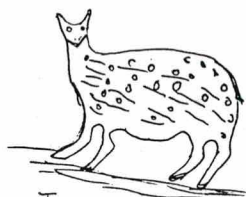
# DAMI: FIGURA



INU K+Neys



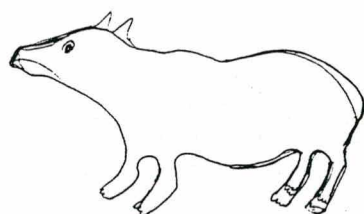
ISU



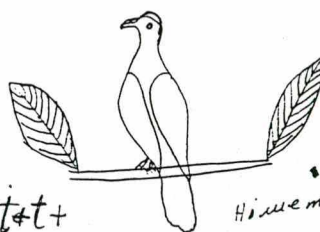
Txaxu bak+



YAVVA  
w

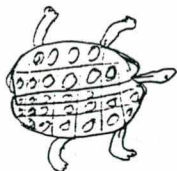


ni ~~Hawwa~~  
AVA

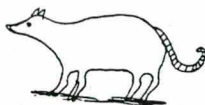


t+t+

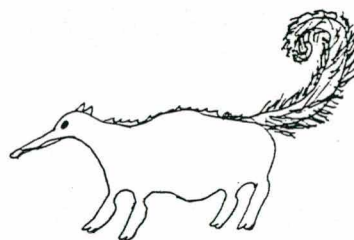
Himem Tsu moki



SAVEE  
XAVE  
SHAVE



XIXI



SAE SHAE  
XAE

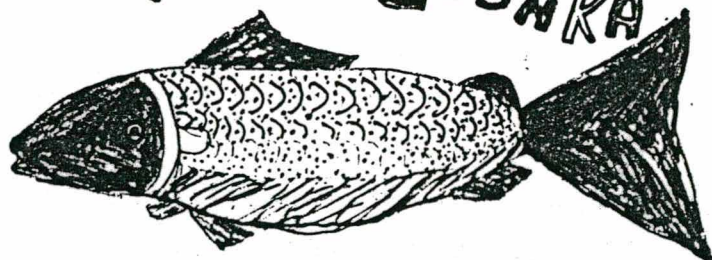
Sabino Moises  
22.05.89, 28 anos



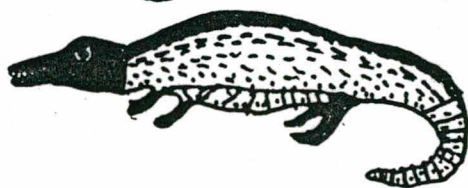
ARARA-KAÏ



PEIXE-BAKA



JACARÉ-KAPE



15 anos  
Tovri, 01.06.89







## TATUAGEM : mexuiba bati

① cunhado (txai) tatua com três agulhas de murmuru (grasi)

Tinta : taumani (folha) com geni papo

✕ : Txede bedu : olho de periquito  
: xui hantaxi txai : bunda aberta

Y : Toatixu : bunda de sapo yuxin

⊗ : UPITXINGA : bunda de sapo

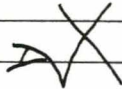
Y : Mayi meliori  
: braco de camarão



⌚ : Data kene : lata



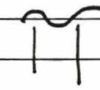
xena xaka :  
casca de minhoca



: hasintae : pé de murtum



: baxu xaka : escama de tamborá



: arwa maxu : chifre de anta



: xeki xau : selongo de milho



: duna katei  
: espinha de cobra



: xebi : vagina



: hina : pênis

## CERÂMICA

ipm puku mxi kmt  
tripa de bódó  
Basmem Puku kmt  
aracha



Ken / mamen Marlene (Art.)  
fotor mamen

mmtu mxi : <sup>braco</sup>caracol grande  
mae mxi : <sup>braco</sup>espinho de  
mxi be bitu bxi mxi : <sup>braco</sup>esperanga



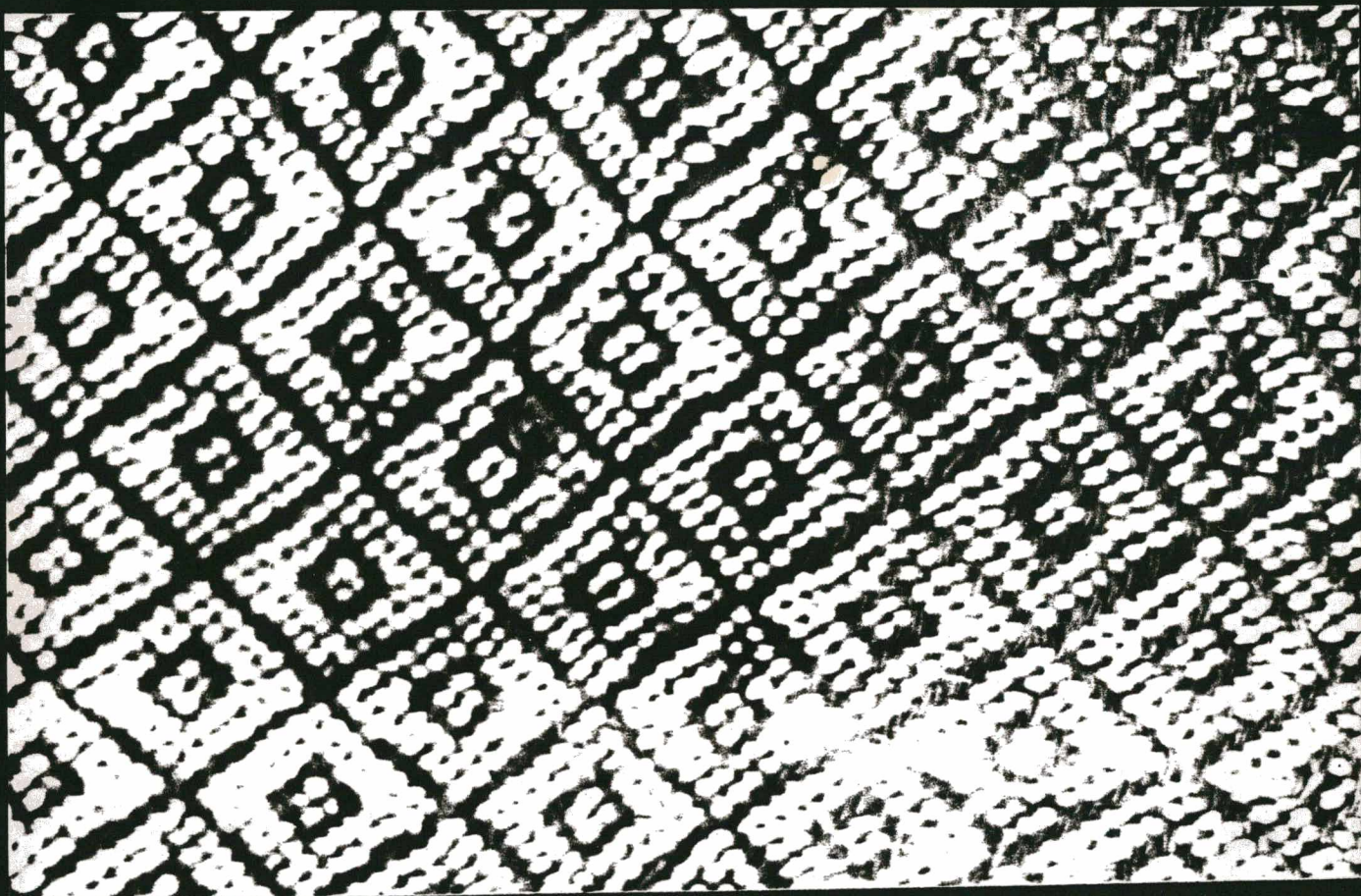
mamã kmt :  
kenti keneza  
panela com desenho



mixpu :  
fan hina pxi  
peta da couda  
da arara





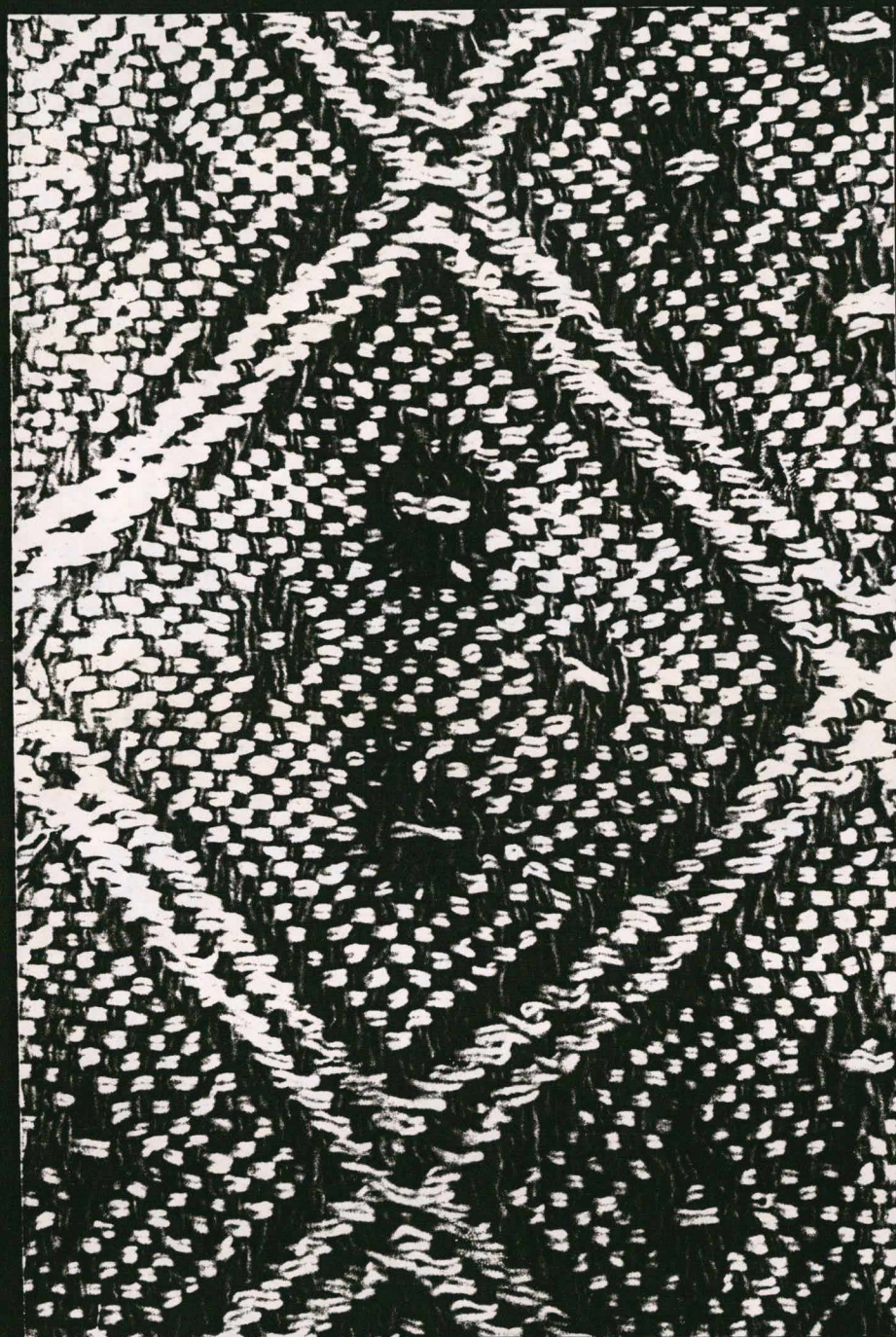


XAPU BUXE



TXEDE BEDU





INU TAE





MAEMUXA



NAWAN XAMANTI





ISU MEKE



KAPE HINA





HAWAN XAMANTI



MAE MUXA





ISU MEKE



NAWAN/BAWE



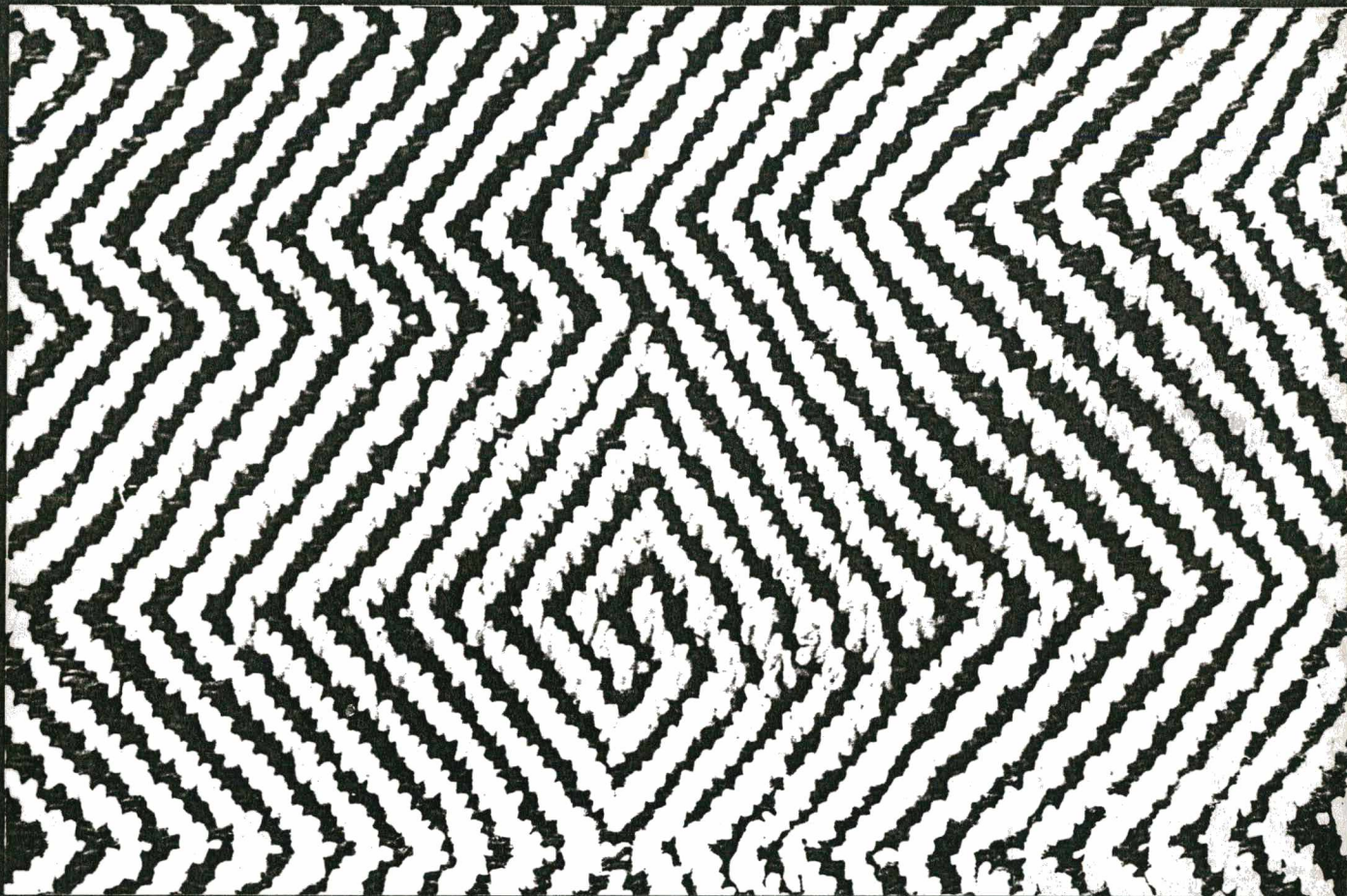


TXEDE BEDU

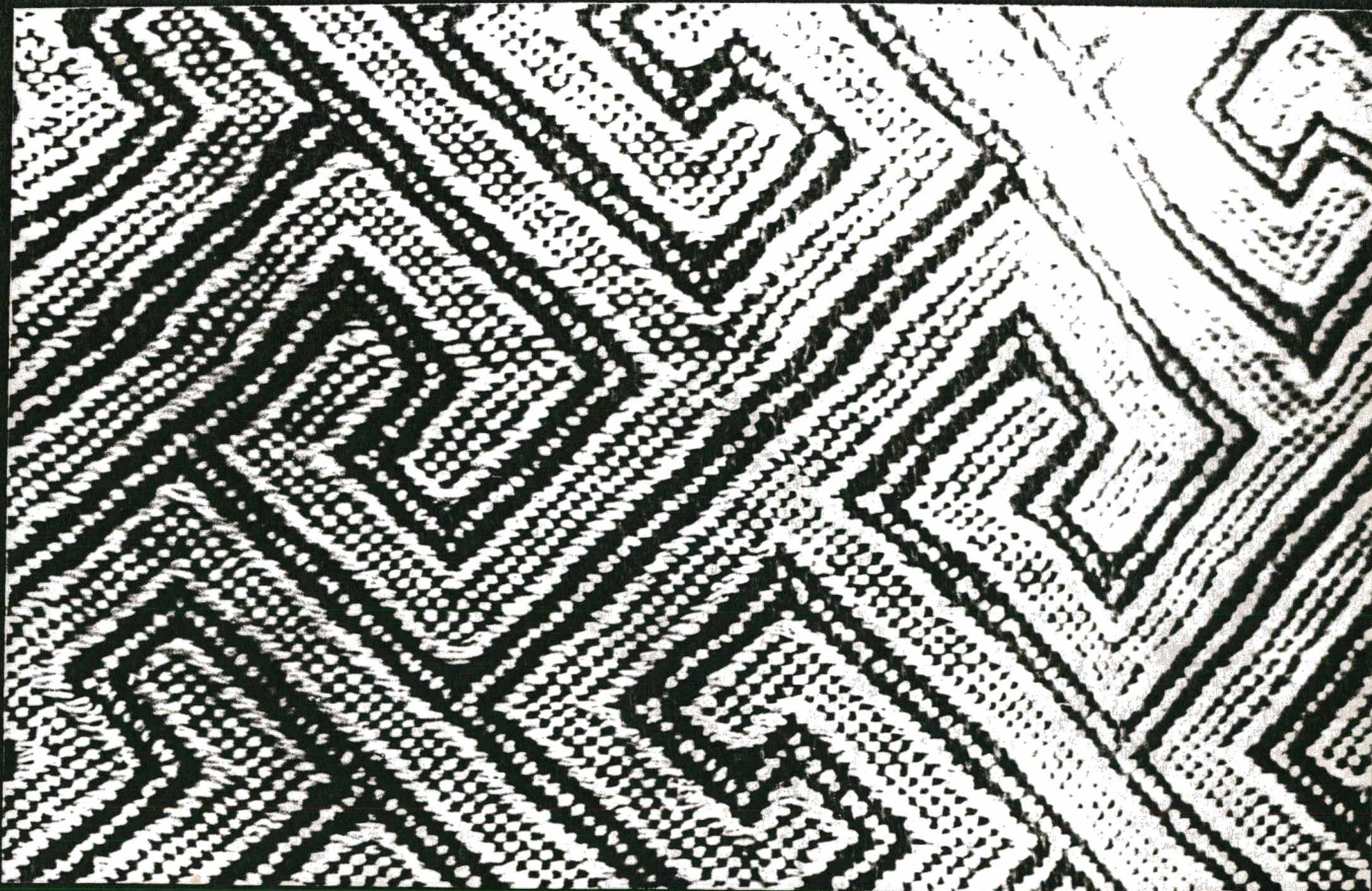


MAEMUXA





BEXU XAKA



NAWANKENE XANTIMAN